

## بين الإبداع .. الضجيج

قائمة غيبور

### ١- لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي

هو شاعلي الأدياء وعشاق الشعر المقاوم حياً وموتاً.. في زمن يتعد عن زمن المثني بملأت  
المنين مع تفوق سرعة وسائل الإعلام في عصرنا؛ فيد رحيل الشاعر المبدع محمود درويش  
بأسابيع قليلة تلقى القارئ العربي الخير "المفاجئة" الذي أسعده فالراحل الكبير ترك ديوان شعر  
غير مطبوع يضم عدداً من القصائد... وأن دار رياض الريس قد استلمته بنسخته الورقية  
والإلكترونية من المحامي جواد بولس، بصفته القانونية وكبلاً عن ورثة الشاعر محمود  
درويش..

ومن جديد أطلق المبدع الراحل على عشاق شعره ومحبيه من بين ثلثها ديوانه الذي حمل  
عنوان قصيدته الرائعة " لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي"... وكان ذلك في الثالث عشر من  
شهر آذار الذي يصاف يوم ميلاد الشاعر الراحل.

وسرعان ما كان الديوان المنتظر بين أيدي عشاق شعر محمود درويش وقراءه الذين  
فوجئوا - حسب تعبيرهم - بالأخطاء العروضية الموجودة بين ثلثها، ولما كان بين هؤلاء القراء  
شعراء ونقاد مهمون؛ منهم شوقي بزيغ ومحمد علي شمس الدين؛ أشار هؤلاء الشعراء والنقاد  
إلى الأخطاء التي رصدوها في الديوان، وأعلنوا أن هذه الأخطاء لا يمكن أن يرتكبها الشاعر  
الراحل على الرغم من رداة عمله حين تقاضيه القصيدة أو بفاجئها ولتقبل على رياض الورق  
ملونين معاً بالدهشة وقسرية الإبداع الحقيقي.. وأنها - أعني هذه الأخطاء - قد أساءت كثيراً  
إلى سمعة الشاعر وقيمة الديوان من وجهة نظرهم.

وتتوقف هنا قليلاً أو كثيراً للتفكير بهذا الكلام بعد سماع آراء عدد كبير من قراء درويش  
ولاسيما جبل الشيب الذين اتفقوا على أن أي نص تركه محمود درويش مخطوفاً بعد نعمة  
وهدية إلى القارئ العربي الذي يدرك تماماً أن الراحل المبدع لا يمكن أن يقع في أخطاء كذلك  
المذكورة.. ومن ثم فيهم لم يتوقفوا عند هذه الأخطاء المطبعية.. وكيف يتوقعون وهم يرون أن  
مجرد طباعة المخطوط عمل قائم؟؟ بل إنهم ليستغربوا ردة فعل الناشر وإصداره بيقاع الذي  
يبرز من خلاله أسباب الأخطاء الواردة في الديوان المطبوع..

ويعرف القارئ العربي أن دار رياض نجيب الريس كانت الناشر الحصري لجميع أعمال  
محمود درويش بموجب عقود رسمية قانونية معه.. ومع وراثته بعد رحيله "كما قال الريس في

بيتاً". وأكد أن الدار ستعيد طباعة الديوان بعد إعادة النظر في نصوصه بناءً على خبرتها المتراكمة بأسلوب الشاعر وعلى ملاحظات الشعراء والنقاد..  
وأصمّ صوتي التحيل إلى أصوات عشاق شعر محمود درويش الواضحة والمدمجة بأية قصيدة درويشية كافية ما كتبت الأخطاء الواردة فيها لأن الشاعر لم يشأ للقصيد أن ينتهي؛ فلماذا نسرّ على إنهائها!...

## ٢- جائزة بوكو العربية

من أهم الجوائز الأدبية العربية الحديثة جائزة "بوكو" التي كتبت في دورتها الأخيرة من نصيب رواية "عزّازيل" للروائي المصري يوسف زيدان؛ و"عزّازيل" أحد أسماء الشيطان في الديانتين السماويتين اليهودية والمسيحية.

وقد أثار هذا الفوز في الأوساط الأدبية المصرية الروائية بشكل خاص - عاصفة من "ال" قبل وال" - لأسباب كثيرة أهمها من وجهة نظر الروائيين الممتنعين أن ثمة أسماء أهم بكثير روائياً من الفائزة الذي جاء من عالم المخطوطات التراثية إلى الرواية متأخراً؛ واستطاع بين عشية وضحاها أن يحتل المشهد الروائي مصريةً وعربياً وأن يبلل جائزة يحلم بها صانعة الفن الروائي؛ لاسيما أن الرواية الفائزة مستترجم إلى عديد من اللغات ومستدرج في قائمة الروايات العالمية الجيدة حسب شروط الجائزة.. وبدا للقراء أن النقاد والروائيين نسوا أو تناسوا الزواج الذي لقفته الرواية منذ صدورها وقبل فوزها بالجائزة؛ وأنها طيحت حتى تزيخ فوزها ست طبعات..

وتساءل: ما الذي حدث؟ وما الذي أثار هذه الضجة كلها؟..

ربما كان السبب عدم قدرة المحتجين على استيعاب الأمر، وبينهم روائيون يسميهم الأدبية أسماءهم؛ لم يستطيعوا استيعاب الحدث؛ فكيف يخطف منهم روائي مبتدئ هذه الجائزة؟!.. وصفت مبتدئ تتجاهل ما أنجزه الكاتب من مؤلفات تتناول تحقيق التراث من بينها روايته الأولى "ظلل الأفعى".. ونترك الأفق مفتوحاً على احتمالات أجوبة كثيرة.

ربما كان سبب ترجيح رواية "عزّازيل" للفوز إشكالية موضوعها الذي أثار حفيظة رجال الدين المسيحي في مصر؛ الذين رأوا أن الكاتب يبحث عن الشهرة السريعة مقلداً الكُتّيبين داني برون في روايته "شيفرة دافنشي" وأميرنو أيكو في رواية "اسم الورد" فكلاهما اخترعا أحداثاً متخيلة وغرائبية تسمي إلى الأديان ورجال الدين؛ ويذكر القارئ ذلك الضجيج الذي تركه رواية شيفرة دافنشي على الصعيد العالمي بما في ذلك الأسئلة الحائرة المثيرة التي غص بها ذلك الضجيج؛ مما جعل الرواية تحظى بلمزيد من القراء وبإقتالي المزيد من الطباعات والترجمات..

ونعود إلى روية عزّازيل التي تدور أحداثها المتخيلة في القرن الخامس الميلادي، ما بين صعيد مصر والإسكندرية وشمال سورية، في فترة قلقة من تاريخ الديانة المسيحية بعد نبيلها من قبل الإمبراطورية الرومانية وما تلا ذلك من صراع مذهبي داخلي بين آباء الكنيسة من ناحية والمؤمنين "الجدد" والوثنية المترابطة من جهة ثانية.

وعلى الرغم من إشكاليات مضمون الرواية الذي أثار عواصف احتجاج وإعجاب واستنكار معاً؛ فقد أشادت لجنة التحكيم بما تضمنته من جماليات فنية أهمها لغة ملونة معبرة وتصوير

عقري مميز لفضاء تاريخي يقبل تعدد الاحتمالات، ناهيك عن تلك الأسئلة المحيرة التي نجبر القارئ على الترحل مع شخص الرواية من مكان إلى آخر، والأهم من هذا كله أنها ترحل به - أعني القارئ - إلى أعماق ذاته؛ ولكنت اللجنة أن رواية "عزرايل" - (فطحت شوطاً مهماً في عصريته المبردة الروائي الكلاسيكي وخلق حكاية من التراث نفيسة بالحيلة وبدلالات زمن نعيشه) كما ورد في تقرير اللجنة.

ويغض النظر عن الداعيات الناجمة عن فوز هذه الرواية بجائزة البوكر العربية ضمن عدد من الأعمال الروائية المشتركة في المسابقة لأسماء روائيين متميزين عربياً لا بد من الاعتراف بأن من يبدأ بقراءة الصفحة الأولى منها لا يستطيع التوقف عن القراءة أو تأجيلها مدفوعاً إلى ذلك بمزيج من الفضول والإعجاب وكثير من الدهشة.. هذه الدهشة وحدها هي التي تميز بين إبداعه وآخر كما قيل.. ناهيك عن الكم الهائل من الجدل الذي تصاعد بين الأدباء والقراء حول فنية الرواية ومضمونها على الرغم من التشكيك بلجنة التحكيم هذا التشكيل الذي أنزله فوز "عزرايل" بالجائزة وهكذا استمرت "عزرايل" حالة إبداعية متميزة وأصبحت عن قدرات كاتبها الفنية.. وكريسته روائياً عربياً من الصف الأول.

ولا بأس بأن نذكر هنا أن عضو لجنة التحكيم الناشر رياض نجيب الريس أعلن انسحابه من أمانة الجائزة مما جعلنا نتساءل: هل يفتح هذا الانسحاب نوافذ أو أبواباً جديدة للتشكيك بالجائزة وبالبيت عليها مستقبلاً؟!... من يدري؟!...



## الذاتية والتذوق والتأثرية فعالية أساسية في النقد الأدبي القديم والحديث

د. أحمد علي دهقان

مقدمة:

إذا كان النقد في حقيقته تحبيراً عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عموماً، وإلى الشعر خصوصاً، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويمر منها إلى التفسير والتحليل والتعليل والتقييم، كما يقول الدكتور عيسى (١)، فإن هذه خطوات لا تفني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النحو، كي يتخذ الموقف نهجاً واضحاً موصلاً على قواعد جزئية، أو عامة، مؤيداً بقوة الملكة، بعد قوة التمييز. وبتميز آخر: إن هذا المنهج لا يتحقق في ظل الرواية الشفوية للأدب؛ إذ لابد من التأليف الذي يخلق مجالاً صالحاً للنقد، لكنه لا يستطيع أن يخلق ويحده نقداً منظماً. وهذا القول ينطبق بقوة على تراثنا العربي الفني. فلم يصبح النقد مؤسسا على قواعد ومعايير، إلا بعد أن وضعت المولفات، وجمع الشعر العربي، وكذلك اثر الفني وأصبحت الرواية علماً ذا أصول ومعايير، وله أعلامه الكبار الذين تأثروا بالعلوم الإسلامية، وخصوصاً علم مصطلح الحديث، وبين أسرار الإعجاز في القرآن الكريم.

لكن النقد المنظم يحتاج إلى عوامل ومؤهلات أهمها:

- الإحساس بالتطور والتغير في النوني العلم، بتأثير الحضارة والمدينة والرفق المعلى.
- الوقوف الواعى النقد على طبيعة الفن الشعري، من حيث المعنى والمعنى.

• التنبيه إلى المتغيرات الجمالية والأخلاقية التي يستند إليها الشعر في كل حقبة.

• العلم بطبيعة المستوى الثقافي في فترات الأدب المتعاقبة، والمتلازمة والوقوف على تطور العادات والتقاليد التي يصورها الألب.

• معرفة مجموعة القيم الفنية والفكرية على وجه التعميم.

لأن النقد الأدبي يتعامل مع أصال فنية، تشكل مادته وموضوعه، ويقدم بديلاً عنها "خدمات ثقوية بالغة القيمة" (٢)، ويتحدد موقفه، أو تتركز وظيفته في مساعدة القارئ على فهم العمل الأدبي وتذوقه، كما يساعد الفنان (المبدع) على أن يفهم فنه ويقوم به، ويعين على تقدم الفن وتطوره، بتسليم المعايير المطلوبة أو بتجديدها وتحسينها.

يعني هذا الرأي أن النقد فعالية مهمة جداً، تهتم بالمبدع والمتلقي والعمل الفني نفسه. وهذا التساؤل: كيف يستطيع النقد الحصيف المتقف ضبط هذه الفعالية، وتحولها إلى عملية وسلطة مقنعة ومحيدة، ومفيدة؟ هذا التساؤل يسلطنا إلى الحديث عن قضية أساسية في النقد الموضوعي، وهي جوهر العمل النقدي ومضمون طبيعته ووظيفته، هي العلاقة بين الذاتية، والموضوعية، ودور كل منهما في العملية النقدية، فما ضوابط هذا الدور، وما هي معاييرها؟

الذاتية والموضوعية في النقد:

إن اعتماد النقد على التجربة الشخصية لم

التوق أسهل نقدي منهم؟ وعلماي ثلثي لا حدود موضوعية له؟ الحق أن التوق المصطنع، المبتذل، هو الذي نعتبه في النقد الأدبي السليم. والتوق هو وليد القهرس بحر الأساليب، وصاحب المنطق، وتسلط الفكر، وتراها، ترتاح به النفس إلى تسقي خلاص من التعبير، وتهمس لتمط معين من البيان والتصوير، وإن نجد هذا التوق الراسخ صغوبة في الإهداء إلى بواعث الجمال في كل من التسقي التعبيري، والنمط التصويري، والنتاج الفني (٥).

ويقودنا الحديث عن التوق وبواعث الجمال إلى بيان العلاقة بين التوق وتربية الإحساس الجمالي وتنميته: فلا كل علم الجمال يدرس الأحكام الجمالية الصادرة عن الظواهر الجمالية. فإله لابد من أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية، أي عنصر التوق (٦). وإذا كلفت فلسفة الجمال نقى نظرت الفلسفة وأزتهم في إحسان الإيمان بالجمال، وحكمه به وإبداعه في القنون الجميلة، فإن علم الجمال المعاصر يفرج الموضوع الطبيعي أو الفيزيائي، من مجال النقد الفني، لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفني لموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور. وإن كلفت تثير بهجة الإنسان وإعجابه، إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال التوق الفني، والرؤية المدربة التي تستخلصها مادة التعبير الجميل. فمن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة، ويصبح موضوعا للتوق الفني، فمن خلال التعبير الفني يظهر إحسان الإنسان، وثوقه، وقيمة. فإذا كان النقد تفسيراً للعمل الفني، أو هو تحسين العلاقة بين العمل الفني وجسمه المتوقفين فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير، أو هو في قول بعضهم: نقد للنقد، فهو فرع من فروع الفلسفة، وإذا صدق على الفلسفة أنها نقد، فإن فلسفة الجمال تكون بدورها نقداً للنقد. فالنقد هو المتنق الأول المبدع للقيم الجمالية، والعمل الأساسي لعلم الجمال هو البحث في المؤلفات والمشتكلات المعقدة بالفنان، بوصفه متنوقاً وجوعاً للجمال (٧).

فحكماً على الشيء بالجمال يعني أننا نقتنا إلى بطلانه ونكذوبه، وحدث ضرب من التلمس الوجداني بيننا وبينه. فليس التوق تجربة

يتمتع من ظهور مترسقين كبيرين في ساحة العمل النقدي، مما: النقد الموضوعي، والنقد الذاتي. فالنقد الموضوعي يستند إلى مقولة أن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية، وقواعد عقلية لا تترك مجالاً لتوق شخصي، أو تحكم فردي، لكن، لا يعني هذا القول أن النقد الموضوعي يطبق هذه القواعد تطبيقاً آلياً، كما يقرر الدكتور منثور (٢)، ولا لاجئ مثلاً أن تقول: إن فلاناً يجيد لعبة الشطرنج، لأنه يعرف قاعدة تحريك كل قطعة من قطعة أو أحجار، ولما العبرة في استخدام القواعد. وهذا نظير المقررة الشخصية. وهكذا يدخل العنصر الشخصي - الذاتي، في النقد الموضوعي، إلى جانب العنصر العقلي.

أما النقد الذاتي فهو النقد القائل بأن الأدب مفارقات، وأن التعميم فيه خطر، وأن جانباً كبيراً من التوق لا يمكن تطبيقه، ولابد من أن يظل في النهاية غير محلول إلى معرفة تصح لدى الآخرين. وهذا القول يؤكد أن مذهب النقد الموضوعي يعتمد على التوق الجمال لأحكامه، المستمد من دراسة العمل الأدبي، أو ما يتصل به وهو مائة التي يستند إليها في إصدار أحكامه على النصوص الأدبية، بل ربما يعتمد على نهج تاريخي، أو نفسي يتصل بنفسية مبدع النص، أو على توق يقتضيه مسوغات الحزن والفرح في صناعة يؤثرها الناقد على غيرها، ويقعنها في هذا الباب، مستنداً إلى مباحث علم الجمال، أو فلسفة الفن، أو علم اللغة، أو علم الأسلوب، وغيرها من الدراسات النقدية المعاصرة.

لذا نقدر في طريقة تحليله النقدي، مهما تبلى لديه درجة التجارب الموضوعية، معطل داخلاً في المجال الذاتي المصطنع، ما دامت هناك مصطلحات مثل "تقويم، تنقوي" سيظل الأمر كذلك، سواء كان النقد بناءً موضوعياً على التحليل الموضوعي الركيز، بقيمه امروء عارف عاقل، أو كان نزوة لا محصل لها، أو هوى يصدر عن رجل الحق (٤).

#### الدوق والنقد:

إن الآراء السلفية جميعاً تؤكد دور التوق أو العنصر الشخصي، أو الذاتي في النقد، فهل

يقول المتنوقي: هذا جيد، وهذا رديء، لهذا الحكم عائد إلى ما يحسه هو، وبذلك لا يكون للتذوق قيمة، دون تحليل، بعد التحليل والدراسة الموضوعية والموضوعية.

فالتذوق ثمرة التفاعل بين الأفعال الفنية والأشياء، أي مدى ما يستطيع العمل أن يؤثر في نفس متلقيه، ومدى ما يؤثر في عواطفه وانفعالاته، فأهم خاصية للتذوق هي أن يؤثر لدى القارئ استجابته في خوفه وإحساسه وخياله<sup>(١٠)</sup>. إلا أن خطر التذوق يكمن في إنباء الاستجابة الذاتية الخالصة، وإجلائها محل التقدير النقدي الموضوعي الذي يكون نتيجة تجربة واسعة عميقة في أنواع مختلفة من الأدب، تؤدي إلى التكوين والتقدير. فإذا استخدم الناقد استجابته للأثر الأدبي استخداماً صحيحاً، فهل هناك مجال لأن نعد ذلك الاستخدام وسيلة تعينه على تكوينه نقدياً؟ يجيب الناقد (ديفيد ديتش)<sup>(١١)</sup> على هذا السؤال قائل: "إن أكثر النقاد المحترفين متفقون على أنه لا مجال هناك من هذا القبيل، فمن واجب الناقد أن يبين كيف يحس الأثر الأدبي ما هي حقا صورته ومبناه وحياته الأساسية، وأن يبين ذلك بتبيان خصائص مشاهدة موضوعها في تلك الأثر، ويذهبون إلى أن الناقد إنما يعني بالوسيلة أكثر من علاقته بالغاية، ينجي بالكيفية التي تم فيها التوصل أكثر من علاقته بالتر التوصل الذي حققه الأثر في نفس القارئ، فالانطباعات الشخصية ليست نقداً".

لقد سبق أن قررنا أن النقد الأدبي هو نتاج تذوق خاص، يلجم عن إحساس مرهف يكتمل والفتح في الصور الأدبية، بحيث يصبح التفسير والحكم في صور دراسة مستقصية، وثقافة فكرية ممتازة. وتأسيساً على ذلك يكون التذوق الجمالي وحده غير كافٍ، لأن تحليل النصوص والحكم عليها دون التذوق لها لا يمكن أن يحقق فائدة في مجال تحديد هذا العلم وتربيته، فالحكم النقدي في النهج الذاتي أساس موقف المثالي الذي لا يخضع في أحكامه لأصول مرسومة، أو قواعد مطبوعة، وإنما يصدر تبعاً لتجارب شعور الناقد مع شعور المؤلف<sup>(١٢)</sup>.

صوبية غامضة، وبقا هو جوهر تعاطف الذات مع الموضوع المنقود، لإدراك معناه، والكشف عن ثرائه الفني، ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى، أي بين المادة والصورة في العمل الأدبي، فالتذوق - إذا - عملية تبدأ بالتأمل والتبصر، وتستند إلى الخبرة الجمالية أو الإحساس بالجمال، ومعرفة تفسفة الفن، ثم تنتهي بالمشاركة، والحكم.

ونؤكد مرة أخرى أن التذوق الذي نعنيه ليس الأثر النفسي الانطباعي السريع، الذي يتركه في نفوسنا بيت من الشعر، أو الممتعة الوقتية الخلطية التي تحبب قراءتنا لقصيدة ما، فنقول بفعال - كما كان حالنا القديم في بواكيره - هذا أروع شعر، أو هذا هو الشعر، فعملنا هنا تماماً كمن يشغله الهيكل العلم عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية. التذوق الذي نعنيه هو "تلك الموهبة الإنسانية التي انضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتولدت الثقافة المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكانت هذا الشيء المسمى بحسنة التمييز، أو التذوق الأدبي، كما يقول استاذنا العثماني<sup>(٨)</sup>. فهذا التذوق ليس تفرقة خرقاء، كما أنه ليس إحساساً أروع، ولا هو لغة جمالية لحسب، ونظراً لهذه المنزلة التي يحتلها التذوق المستند إلى الثقافة والموهبة والذرية، فله عداد فهم النصوص الأدبية، والإحساس بما فيها من عناصر تتصل بالمحاسن والمساوئ.

### التذوق والتأثرة (Impression)

لا يكاد البلطعون في النقد الأدبي: طبعته ووظائفه ومناهجه، يفرقون بين الذاتية والتأثرة. فالاعتصار على مجرد الاستحسان أو الاستمتاع في مجال النقد دون تمهيد لهما بدراسة فكرية مسبوقة للتذوق والجمال تسمى عند المحدثين بالفن الذاتي أو الفكري<sup>(٩)</sup>.

وهو يعتمد على التذوق الشخصي في إدراك جمال العمل الأدبي أو قبحه، وبذلك لا يكون التذوق وسيلة من وسائل المعرفة، وإنما هو وسيلة إلى إدراكات خاصة تكثر في شعور المتنوق الرضي أو السخط فالأذواق تختلف، وهي غير موزعة على نفس بالعدل، وعندما

## الدوق في نقدنا القديم:

لا شك في أن أكثر النقاد والباحثين العرب قد أدركوا طبيعة العلاقة بين الأدب والنفس، وتعاملوا معها على أساس أن العلاقة جلية، تلازمية، أي هي دائرة لا يفرق طرفاها فكتبوا إلى الظرف بقولهم: "تأتي النفس فتشفي الألب، كما أحسوا بتأثير الأدب في النفس، وأثارة ألوان من المشاعر، غير أن كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس بالمهم إلى الشرح الموضوعي كما يقول عز الدين إسماعيل (١٦)، ويضيف: إنهم لم يحددوا معالم التجربة الفنية، كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس بهذا العمل الأدبي أو ذاك شرحا علميا موضوعيا.. وربما استثنينا عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير، ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية فلم تتجاوز محاولة هذه مرحلة تأكيد الدور الذي تقوم به النفس، إلى تشكيل الجذوة. فهل كان عبد القاهر كذلك، أي كما يرى الدكتور إسماعيل؟ وهل يصح أن نعدّه نموذجاً عظيماً وفريداً للنقد العرب القدماء؟

(عبد القاهر والدوق): يقوم منهج عبد القاهر اللغوي النفسي التحليلي (١٤)، على أساس الدراسة النصية البحتة، والبعد عن الشؤون الذاتية للنقد، بالاعتماد بالعلاقات الداخلية بين المعنى والظن إلى أرق صنف هذه العلاقات المتفاعلة، المتأثرة التي تشكل نسيج العمل الفني داخل السياق، ثم تحليل الأعمال الأدبية تحليل موضوعياً بقول الضوء عليها، بما يفيد الظن والمتنوع معاً، وتنمية الأنواع عن طريق انتعاب الأعمال الفنية الممتازة، والظن إلى الدوق تقدم على أساس موضوعية بوصفه أحد صعد المنهج التحليلي بالإضافة إلى انتعابة الغزيرة المعينة والأصيلة، فكيف وظف عبد القاهر الدوق في النقد.

كل الدوق منزلة مهمة في منهج عبد القاهر، فهو شرط في الدراسة النقدية، لأن الكثير من القيم الجمالية، والمزايا الفنية في الأدب لا يدركها القارئ، ولا يعرف كتبها "حتى يكون من أهل الدوق والمعرفة، وحتى يختلف الحال عليه عند تلمس الكلام، فيجد الأريحية التي هي أساس شعوري ونفسي للتأثير

على الدوق، وحتى يعرى منها تارة أخرى، وحتى إذا عجبته عجب، وإذا نبهته لموضع المزينة (١٥). فهو يلج على أن إدراك الفلاحة يكون بالدوق وإحساس النفس، لأن المزايا التي يحتاج النقاد أن يعلم مكنتها، وتصور له شأنها هي "أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تتنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يكون مهياً لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قليلة لها، ويكون له ذوق وإريحية، يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزينة على الجملة، وممن إذا نصبح الكلام، ونذكر الشعر فرق بين موقع شيء منها، وشيء، وممن إذا أشتبه قول أبي نواس مثلاً:

رغب سقفاً على الأفوار بينهم

كأس القرى فلتشفي المصطفى والسقفي

أنق لها، وأخذته الأريحية عندها، وعرف لطف موقع الكلام...

فهو مؤمن بأن الدوق المصطفى هو الأساس الضروري لإدراك الجمال، ومعرفة أسبله، وأن ذلك طبع موهوب لا بد منه لمن يريد أن يميز بين النصوص: جديها وريديها، وأن يفرق في الحسن بين صورة وأخرى، وإلى جانب الدوق والإحساس الروحي يجب أن يكون هناك ذكاء لتاح يدرك ما بين العبارات من فروق دقيقة تمثل بها العبارات، وتختلف المعاني (١٦). فهو يجعل الدوق والطبع والأداة التي تترك جمال الجميل، كما يقول شوقي ضيف (١٧): "كانت عند عبد القاهر ملكة ممتازة يستطيع أن ينتخب بها الأشعار التي يستخدمها في شواهد، لما يزال ينقب في الدواوين وكتب النقد، حتى يستخرج منها لروح الأبيات، ويعرضها عليك بطريقة تبهرك، وتجعلك تحس حقاً أن طاقة تفكيرك تتسع، وكل صفحة، وكل تحليل أثبت أو قطعة يؤكد البناء الهندسي الذي وضعه في أسرار الفلاحة ولذائل الإيجال. فهذا وتتلحق البلبات، وتتصلح الجزبات، وتتعلق تنوع والأصول، فإذا بك أمام نظريتين كامنتين: نظرية المعنى، ونظرية البين، اللتين

## بهرتا المصور الثانية

أما شواهدنا على ذلك فهي مستمدة من  
أنظار عبد القاهر التقنية ومنهج التويم:

فهو يرى أن مفاهيم الجودة الأدبية هو  
تأثير الصورة اللفظية في نفس متلقيها، وهذه  
الصورة هي المعاني الإضافية أو الثانوية، التي  
يستطيعها الحاذق، ويلاحظها المتبحر في  
تراكيب الجارات، وصياغاتها، وخصائص  
نظمها، أو ما أطلق عليها "المزاي" أو "معنى  
المعنى" وهو المستوى الثاني من الأنواع  
البلاغية للصورة الأدبية. ولذلك كان الجمال عند  
موضوعنا وموضوعنا لا تطرد القاعدة في كل  
موضع، في كل حال، بل هناك أسباب تجعل  
الشيء جميلاً في سياق ما، ويكون الشيء نفسه  
كثيراً في سياق آخر، ويمكن معرفة هذه الأسباب  
والوصول إليها عن طريق النظر السليم،  
والدق الرفيع، مما يجعل الباب مفتوحاً أمام  
الناقدين لكي يبحثوا عن أسباب الجمال (١٨).

فالتشبيه، مثلاً، يكون على ضربين (١٩):  
أحدهما: أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من  
جهة أمر بئز، لا يحتاج فيه إلى قول، كتشبيه  
الغد بالورد، والقزيا بخلود الكرم المنور،  
وتشبيه القامة بالرمح، والقد اللطيف بالفضن،  
والرجل الشجاع بالأسد.

وثانيهما: أن يكون الشيء (وجه التشبه)  
محسباً بضرب من القول الذي يحتاج إلى  
الطلب والحيلة كقوله: "م كالحلقة المفرغة لا  
يُدرى طرفاها"، ومثله قول ابن المعتز الجاسي:

اصبر على مضض الحسو

في فخر صبرك فقله

فقله تكلف نفسه

إن لم تجد ما تكلفه

فهذا التشبيه (التمثيلي) وجه الشبه فيه  
منفرد من متعدد، ومتكول، لأن تشبيه المصور  
إذا صبر عليه، وسكت عنه، وترك خيظه يتردد  
فيه، بقدر التي لا تمّد بالحسب حتى يكلل  
بعثها بعضاء مما حاجته إلى القول ظاهرة

## بيئة

ويؤكد عبد القاهر أن التمثيل إذا جاء في  
أعقاب المعاني كان له تأثير نفسي أو فكري  
عصبي، لأنه يصور المعنى، ويمثله فيحرك  
التفكير، فليس التوفيق موقوف على أن تُخرجها  
من خفي إلى جلي، وتُفصح بصريح بعد مكثي.  
نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعما  
يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأن  
العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركز  
فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يفضل  
المستفاد من جهة النظر، والفكر في القوة  
والاستحكام، ومعطوم أن العلم الأول أتى النفس  
أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة  
النظر والروية، فهو إذاً آمن بها رحيماً، وأقوى  
لديها ثباتاً، وأقدم لها صحة، وأكثر عدها  
حرمة، وإذا تنقلها في الشيء بمنتهى عن المنزك  
بالعمل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما  
يترك بالحواس من خفي والطبع، وعلى حد  
الضرورة، فلت كن بتوسل إليها للغريب  
بالمعبر، وللجديد الصحية بالمعبر القديم، فلت  
إن من الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى  
في نفسك غير ممثل ثم مثله، كن بخير عن  
شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب  
ويقول: (هاهو ذا) فابصر، تجده على ما  
وصفت (٢٠). كنول أبي تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من  
الله

ما الصب إلا للصبب الأولى

وهذا نجد مزجاً رائعاً بين النوق المذهب  
الأصيل في النقد، المتعمق في موانع الكلام  
وجبهاته، والمنزك لتأثير التصوير البلاغي من  
جهة، وبين ذهن ناقد حصيف يرجع جمال  
التمثيل هنا إلى قدرته التصويرية - التخيلية -  
على تقديم المعنى أمام العين وفي الأذهان  
بإخراجها من خفي إلى جلي، وبما يوجه تفتح  
الآلف والمعاد، واقتراح المعنوي بالمعني.  
وبالقطة من العقل إلى الإحساس، وما ينتج عن  
ذلك من متعة حية وناضجة (٢١). فالتمثيل يؤثر  
في النفس، أو في النوق، بفعل النفس من العقلي  
في المعنى، من النظري إلى الضروري، كما  
يقرّب بين المتابعين، الأثر الثالث أنه يؤدي إلى



## اللذة العقلية.

للمخاض الفكرة، أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون. لأن الأدب طريقة من طرق الحكمة عن النفس يعبر باللفظ كما يعبر المصور بالألوان، والباحث بالأوضاع، ومن ثم وجب أن يكون المنهج النقدي لفنونا تحليليا، فنحن لا نملك من أفكارنا وإحساسنا إلا ما نستطيع إبداعه اللفظ الذي يوضح الفكرة ويميز الإحساس. وهذه النظرية الصحيحة هي موضع اعتزازنا بتفكير عبد القاهر، كما يقول منثور (٢٤).

وهكذا نجد أن النوق أسس في المنهج النقدي، كما في غيره من المناهج الفنية، ويتجلى ذلك في تباين الصورة الفنية في نفس المثقلى، وفي إعطاء التأثيرية نورا في النقد - لأنها مرحلة أساسية، وأولية، وضرورية في النقد، على أن تتبع لها عملية التفسير، وبين التأثيرات بأسول ومبادئ موضوعية علمية. فالنوق أسس في تفسير أسرار الأدب، ويبنى تلقى الصياغة الفنية، ومزاياها، والكشف عن الفروق الدقيقة الكثيرة بين صورة جميلة وأخرى مثلى. فنحن لا نستطيع إدراك جمال صورة ما بقراءة وصف لها، إنما برؤيتنا الروحية العميقة لها، فنحن لا نستطيع إدراك جمال صورة ما بقراءة وصف لها، إنما برؤيتنا الروحية العميقة لها، ونمناحتنا لعناصر تكوينها، وأثر ذلك في نفوسنا. وذلك بتعريض صفحة روحنا لجمالها تعرضا مباشرا من خلال أسس موضوعية تعال الإحساس، وتسوع الانطباعات، ومنشأ هذه الأسس، طبيعة الأدب وجوده (٢٥).

لهذا عبد القاهر (٢٦) يقول من مزايا الجمال الأدبي إنها أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تلمسه السامع لها. وتحدث له عما بها، حتى يكون موقفا لإدراكها". وقد أكد هذه الحقيقة بعض النقاد المعاصرين الذين اشتغلوا أن يكون النوق مثقلا، بعد أن يتهدب بالعلم، كيف يفهم أثر العقول والأفكار (٢٧). فنقائنا الحسية قد تنبى عن الطريق السليم، ولذلك لابد من أن تدعسها وتنميها أصول معنية، ودراسة فكرية منسجمة مع التثوق الجمالي، لأن تربية النوق الفني هي إحدى الوظائف المهمة للفن المتكامل عند (ت. س. إليوت) (٢٨). فهو يرى أن مهمة الفن مزدوجة:

ويبين عبد القاهر الفروق الدقيقة، واللطيف والمزايا والنكت، بين تشبيه وآخر وذلك بحسب السياق الذي يرد فيه "فقول: زيد كالأسد، أو تشبيه الأسد. فهذا تشبيه عقل ساذج. ثم نقول: كالن زيدا الأسد: فيكون تشبيها أيضا إلا أنك ترى بينه وبين الأول بونا بعيدا، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجدك قد فحمت المعنى، وزنت فيه بأن أفنت أنه من الشجاعة وشدة البطش، وإن قلبه قلب لا يخامره الذعر، ولا يدخله الزوع بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: لأن لغيتك ليقينك منه الأسد، فتجده قد فحمت هذه المبالغة، لكن في صورة لحسن، وصفة إخص، وذلك أنك تجعله في "كل" يتوهم أنه الأسد، وتعمله هاهنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حد التوهم إلى حد اليقين، ثم إن نظرت إلى قوله:

أنا أزعجتك كما أزعجتك

يداك يدي أزعجتك

وجنته قد بدا لك في صورة ثق وأحسن، ثم إن نظرت إلى قول أرسطو:

إن للثقي لا ترى شيئا بظاهرة

تتمس السلاخ وتعرف جبهة الأسد

وجنته قد فضل الجميع، رأيته قد أخرج في صورة عبر تلك الصور كلها" (٢٢).

والمعيار النقدي في بيان الفروق الدقيقة بين هذه الاستعمالات ذات المعنى الواحد، هو النفس التي تدرك مسلك المعنى: متى يغمض ويبدى، لهذه الزيادة كانت "ما توفي في نظم اللفظ وترتيبه حيث قدم الكلف إلى صدر الكلام، ركبت مع (أن) وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كله كان بالقظم، فاجعله الجرة في الكلام، ووضوئى نفسك على تفهم ذلك، وتتبعه، وأجل فيها أنك تزاو من أمرا عظيما لا يغفر قدره، وتدخل في بحر عسوق لا يترك قفرا" (٢٣).

على التوضيح والسق والدقة المنهجية، والجديدة، يتعمقن مما في منهج متكامل يؤثر النقد العربي على أي منهج آخر، شريطة أن تتوافر في النقد التزاماً، والحد من طغيان العنصر الشخصي، والذاتية الضيقة، والافتراق من الموضوعية، والتمتع بالثقافة الفزيوة، والأصيلة، والفترة على التحليل والتعليل، والبرهنة، والعدل في الأحكام النقدية. وتلك أسس منهج عبد القاهر، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة أدبنا العربي، فنيمة وحديثة.. فهو مبني على دعامتين: الموضوعية والذاتية.

### الإحالات

- ١ - ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (١٤)
- ٢ - ينظر: تاريخ النقد الأدبي وممارسه الحديثة، ستانلي هاريس (١٨).
- ٣ - في الأدب والنقد (١٢).
- ٤ - النقد الأدبي وممارسه الحديثة (٢١)
- ٥ - معالم النقد الأدبي/ ضمان (٢١)
- ٦ - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة/ محمد علي أبو ريان (٥٧).
- ٧ - ينظر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن/ لميرة مطر (٨، ١١، ١٥، ١٥).
- ٨ - الأدب وللم الحياة المعاصرة (٣١٧).
- ٩ - معالم النقد الأدبي (٤١٣).
- ١٠ - التيارات المعاصرة في النقد الحديث طيبة (٥٠).
- ١١ - مناهج النقد الأدبي (٤١٣)
- ١٢ - ينظر: دراسات في نقد الأدب/ طيبة (٣٨).
- ١٣ - التفسير النفسي للأدب (١٣، ١٤).
- ١٤ - للتوسع ينظر كتابنا: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً (٣٩٦) وما بعدها..
- ١٥ - دلائل الإيجاز (٢٢٥) ونظر كذلك (٢٠)، (٢٨).
- ١٦ - ينظر: عبد القاهر الجرجاني/ أحمد بدوي (٢٨٠).
- ١٧ - النقد، من فنون الأدب العربي (٩٥)
- ١٨ - ينظر: عبد القاهر الجرجاني/ أحمد مطلوب

أحد طرفيها توضيح الفن وتصحيح النوق، وطرفها الثاني إعادة الشاعر إلى الحياة بواسطة المقارنة والتحليل، فغالبية النقد إنشاء موروث، وصلة مستمرة بين أدب الماضي وثروته، وأدب الحاضر وذوقه (٢٩).

شأنه تشبيه واضح في الموقف الفكري والنقدي بين عبد القاهر وإفوت، بؤيد تلك نظرة كل منهما إلى النقد بوصفه "الفترة على تنوع الأساليب المختلفة، والحكم عليها" (٣٠) والنوق الذي نعنيه، والذي لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني، إنما هو النوق الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية، وبلي الثرية والمران والتكيف، وهو ليس الأثر النفسي السريع الذي يتكره نيت من الشعر في نومنا، أو المتعة الوكاذبة الفاضلة التي تعقب فراغنا لصيدة ما. إن تلك الموهبة الإنسية التي تضجتها روايب الأجيال الماضية، وثيرات الثقافات المعاصرة. وهذا يعني أن الذاتية والتأثيرية مرحلة أساسية في النقد الموضوعي الذي يؤم بصورة الشعر دون طروليه، ويسمى إلى تعقب عناصر الفن ومقومته ترقى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذا التعبير عن غيره، ولهذا أحدث هذا الأثر في نفس قارئها، كما رأينا عند الجرجاني.

### خاتمة

وبعد فإن النوق الأدبي بعد أن يصير ملكة أو موهبة، يسبق العقل في الأحكام، ويؤدي عمله النقدي بطريقة تكاد تكون آلية، وهو ما يذهب إليه النقد الحديث (٣٦) لأن مجال النقد هو النصوص الأدبية، ونقد ما هو إيضاح الجيد والردء منها، ووسيلة الناقد في الوصول إلى هذا الإيضاح هو النوق الأدبي المستنير بالمعرفة (٣٢). والناقد الحديث يرى أن من الخطأ اعتقاد التعميم في التواعد النقدية، فلكل نص أدبي منطق الخاص، ويستنتج، ومشكلته التي يتقود بها، وكذلك في كل جملة أو بيت.. فالنقد وضع مستمر للمشكلات، والنوق المصطفى المتجدد هو الفيصل في الحكم..

وهكذا نستنتج أن الجانب الذاتي المبني على دور النوق، والجانب الموضوعي المبني

- (١٢١)  
١٩ - أسرار البلاغة/ عبد القاهر، بتحقيق المراهي (١٠٠ - ١٠٣)  
٢٠ - نفسه (١٣٧ - ١٣٨)  
٢١ - نحن لك في كتبنا الصورة البلاغية (٢٥٩) وبمقدم  
٢٢ - ذل الأعرار (٢٢٢)  
٢٣ - نفسه (١٩٩)  
٢٤ - في الميراث الجديد (١٩٤)  
٢٥ - الصورة البلاغية عند عبد القاهر (٢٧٧)  
٢٦ - زلائل الأجنار (١٤٠)  
٢٧ - مقدمة لدراسة بلاغة العرب/ أحمد ضيف (١٥٧)  
٢٨ - إلهوت من نواحي الفكر الغربي/ لئاق حسي (٢٨)  
٢٩ - النقد الأدبي ومدرسه (١٣٢).  
٣٠ - الأدب وأيام الحياة المعاصرة (٣١٤)  
٣١ - أصول النقد الأدبي/ طه أبو كريشة (٥٥)  
٣٢ - نفسه (٦٢)
- \* \* \*

## قائمة المصادر والمراجع

- ١ - الأدب وأيام الحياة المعاصرة، د. محمد ركي الطمائي، منشأة المعارف - الإسكندرية ١٩٦٤  
٢ - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، بتحقيق أحمد مصطفى المراهي، بيروت ١٩١٨  
٣ - أصول النقد الأدبي، د. طه أبو كريشة، مكتبة لبنان - بيروت ١٩٩٢  
٤ - إلهوت، من نواحي الفكر الغربي، د. لئاق حسي، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩  
٥ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إسماعيل جبر، دار الأمانة - بيروت ١٩٧١



## فردية الأسلوب الروائي

د. سمير روجي الفيصل

ولمجد نشاطه إلى زاد لغوي عربي، وحبرة في الأساليب الروائية

### أسلوبية الفوقية.

يعتقد بعض النقاد العرب أن الرواية الحوارية (Dialogisme) أو البوليفونية بحسب تسميته أوستينسكي، أفضل من الرواية المونولوجية (Monologisme)، انطلاقاً من أن الرواية البوليفونية تجسدت ديمقراطية البشر، تشدد الأصوات الروائية، وتسمح للمتلقي بالاطلاع على الحجة الروائية من جوانب عدة، متكاملة الأدلة، مختلفة التصورات، مدعومة اللغز في حين تكفي الرواية المونولوجية بصوت واحد، ينهض به، في الغالب الأعم، ذو علم بكل شيء، يوبى عن الروائي في العيش على لغة الرواية، بعوة يوجهها في الاتجاه الذي يرغب فيه أو يبهض به أو يمثل، حتى في إحدي شخصيات الرواية، وزاح يقسم العالم الروائي اسناداً إلى روايات وحدها، وهى الحائزين، بحسب عن السرد البيمرطانية، وعن المتلقي عند الرؤى ووجهات النظر في الحقيقة الروائية، فضلاً عن اعتماد لغة واحدة، ونسوراً ولقاء، وما إلى ذلك من أمور معروفة في الرواية التقليدية والتقليدية المعقدة

هذا الاعتماد غير دقيق؛ لأنه مبني اسناداً على حبره محدودة في تحليل النصوص الروائية فشكّل التعبير في النصوص الروائية يصنع شيء واحد، هو اللغة وهذه اللغة مشتركة بين الروائيين، ولكن كل واحد منهم يتعدى في استعمالها، بحيث يبنى منه، بواسطة

هناك قاعدة أسلوبية معروفة تقول إن الأسلوب يتصف بالفرادة، أو العريضة، بحيث يبدو جلياً بها النص أو ذاته، لا يمكن تكراره في بعض أجزاء أو في عدد من النصوص، ولا يمكن قياس غيره إليه، ولا يمكن قياسه إلى غيره. ومما هو القاعدة هو الاعتماد على نظام أسلوب يولد في أثناء الكتابة، وينتهي بانتهائها. هل هذا صحيح؟ انني أشك في بقاء هذه القاعدة، ولكن شكى نابع من معرفتي الطويلة بالنصوص الروائية، ونابى نابعاً من التحليل الأسلوبى لهذه النصوص. ولها السبب رابى من المفرد أن أياً من هذه الأساليب قد يعودنى إلى تثبيت القاعدة، أو تحليلها، ومما هي إلى السرد خطوبين معرفيين في هذه المرحلة الطويلة، هم الدلالة على أساليب في الرواية الواحد، والدلالة على أسلوب روايتين أووعى واحد، لمعرفة النمط الأسلوبى العام من خلال التحليل الأسلوبى الخاصين.

وعلى الرغم من الأهمية القصوى لامتثال النكّة في قاعدة (فردية الأسلوب)، فإن هناك هدفاً آخر لا ينأى أهميته في النقد الأدبى العربى، هو معرفة الطبيعة الأسلوبية للنصوص الروائية وهذه المعرفة مفيدة، بل ضرورية لتحديد الأسلوب الروائى العربى انطلاقاً من الأساليب العربية نفسها والحق أن تحقيق هذا الهدف ميسر على، لأن تحليل كل رواية على حدة يقدم المتلقي في الاطلاع على طبيعة الأسلوب في هذه الرواية العربية أو تلك، وبعبارة أخرى معرفة الاختلاف الأسلوبى والاختلاف بين الروايات المختلفة فضلاً عن قدره التحليل على تنمية مهارات التحليل الأسلوبى، وهى مهارات

(المسطورة) لشوقي بغدادى، بل هو، على المضمون الترميزي، رحلة الخروج من الوقعة بواسطة الكشف والاكتشاف وهو، على المستوى الواقعي للحوادث الروائية، رحلة ضمن قافلة للهروب من قحط القرية، ومن يتم النظر في القسم الروائية للاحظ أن الرحلة من التيجر نبات في نهاية القسم الأول، وأن لمكوث في (مصراته) في القسم الثاني يهدف إلى تجسيد قوسيه والمحافظة على الوقعة، ولكن ميكال في نهاية هذا القسم الثاني بعد الوقعة، ويخرج عن قوسيه، فيبدأ الخروج في القسم الثالث، بحيث يكشف المتلقي أن هناك شيئاً في داخل ميكال يريد الخروج (٢)، وحين يخرج هذا الشيء في القسم الرابع يرى ميكال في حلم يقظته روبا يستطيع الأموات في عمق الوادي وتشتغل الأقسام الثلاثة بقلبه يتوصف خروج روبا بمسكة وبوار ومسيرهما وشروع ميكال في العودة إلى التيجر.

في قسم الرواية على حد النحو أسلوب فني يهدف إلى تقديم شكل المضمون، وهو شكل يتم على حكاية بسيطة جداً، بدد مألوفة، تدب حوادث قليلة (٣)، منهمة، لا يخرج عن (ميكال) النسي التيجري الذي رحل إلى ليبيا سبيحة النقط والجذب في قرينته، وعزل حاداً في إحدى المرات، وشاهد في أثناء عمله مبادئ ملك الفرعة ورفاله من الأثرياء، وسحتت عن امرأتين من النساء اللواتي ترس على الفرعة، وختني بفرو - من أحدهم (نامسكة) - وزى القنبة (نورا) تفر، عند رحلة العودة إلى التيجر هذه هي تفصيلات الحوادث في حكاية (ميكال)، وهي تفصيلات مألوفة قليلة لا تبهين وحدها بصن من روبا، ولكن عبد الله الغزال صنع منها، بواسطة القلم، رواية من منحة الأساطير، تمنع وسعين ومقني مسحة من الضلع الكبير

## ٢ - لغة التعبير

في اللغة التي استعملها عبد الله الغزال في شكل التعبير في رواية الوقعة قد صنعت هذه اللغة أسلوبية تسمحون فهم النظر فيها بنية الكشف عن الإحتياط للعودة التي قادت إليها تلك أن هناك ميلاً أساسياً في تحليل الأسلوب، هو تصوير الأحياء الذي لديه صاحبه من بين الممثل أو صور من الأداء اللغوي، حتى يصنع

العناصر السببية، شكلاً جليلاً أو غير جليل، نبعاً لموجدته وقدرته الفنية وهذا يعني أن جمالية الرواية ترجع إلى اختيار الروائي الشكل الملائم للمضمون الذي يرغب في إيصاله إلى المتلقي. وهنا الدور أن هذه الشكّل قد يكون - أ - صوراً واحد، يهيم به - ب - ممثل بشخصية واحد، أو - ج - عالم بكل شيء، مسيطر على الرواية، كما هي الحال في الرواية المتولوجية وقد يكون هذا الشكل أصولاً يتم وجهه طر متباينة، كما هي الحال في الرواية الفويغونية لك أن شكل التعبير اختيار، والاختيار واقع على الروائي المصنوع، إن جاز لنا هذا التصرف بخياره لير عبر ربه فالجمال ينجم من اختيار الشكل الملائم للمضمون بحيث يتحقق الثنائي الأسلوبى لإفناء والإسراع والتغير

نذكر التمهيد السابق لأصلي إلى أن رواية (الوقعة) لعبد الله الغزال (١) تعد مثلاً لأسلوب الهيمنة المعروف في الرواية المتولوجية، وهو أسلوب ذو صورت واحد، فيه لغة صنعت شكلاً يهيمن فيها متناً مضمناً مؤثراً وهذه محاولة لتوضيح أسلوبية (الوقعة) شكلاً الحكم السابق.

## ١ - شكل التعبير والمضمون.

حرص عبد الله الغزال على أن يهيم شكل التعبير استناداً إلى تقليد فني معروف، هو تقسيم الرواية إلى أقسام تحمل عوالم، أو تقسيمها إلى أقسام تحمل أرقاماً، أو تقسيمها إلى أقسام تحمل كل قسم اسم شخصية من الشخصيات، أو مرحلة من تطور حوادث الرواية وقد استند عبد الله الغزال إلى هذا التقليد الفني، فقسم الوقعة صبعة أقسام، هي المرحلة - لمكوث - بداية الخروج - الروبا - نامسكة - الغدر - العودة ثم قسم كل قسم من هذه الأقسام اسمها قصصاً فرعية، يحمل كل منها رقماً كما استند إلى تقليد فني آخر، هو اختيار راء عالم بكل شيء، يمدد مضمون الرواية بأسلوب دائري، يبدأ برحلة (ميكال) في القسم الأول من التيجر إلى ليبيا، وينتهي بسحبه في القسم السابع إلى التيجر. وكل الأسلوب الدائري المعتكر أشبه بأسلوب الرحلة المعروف في الرواية العربية، ولكنه هنا في رواية الوقعة، ليس رحلة في سفره، كما هي الحال في رواية

فصلاً عن أن الفعل الماضي يصنع له تذيير  
الحواش الكثيرة الغلبية التي مرثت بالفاصلة  
ومصنوا انتهت، وإن نكح موضع، جعله  
ويؤدّ بناء الاقتباس من الجمل الغلبية ذات  
الأفعال الماضية هذا الفصل الثاني فهو بناء فاعل  
على جمل فعلية منفصل بعضها عن بعض،  
ولكنها توحى بالمرعة والرغبة في إيصال  
المعاني سور تفصيل أنها جمل لأشياء، ملاحقة،  
بينها حماسة أفعال محطوفة على أفعال سبعة  
عولها تكملها المعاني، وسنة أفعال كل الفاعل  
أفها هو (ولو الجمعة) لتوكيد دلالة الفعل  
على مصير الرحلة، نون إيه تفصيلات أو  
توضيحات عن طبيعتها والقدام بها

أ. الواقعي في حكاية السبق بمودج للمعشوي  
الواقعي في حكاية الواقعي، وهو مودج قليل جداً  
في الأقسام الأربعة الأولى من الرواية، وهي  
صفت الرواية، ولكنه يكثر في القسم الخامس  
والسادس، ويكاد في القسم السابع، وهو الأخير،  
يعمل الله المحذرة غير المتأثرة ومموج  
نكح هو الله حواش لحكاية الرواية، ويورج  
هذه الحواش على السبق الرواية السبعة، وعدم  
تركيز الراوي السبق - على تطور الشخصيات  
في أثناء خاضها مع الحواش، وحرضه على  
عدم تمييز العنق بين الشخصيات، وإهماله

بقدر الزمن الروائي فيها، وكثرة من استعمال  
عبارات الفصحى (مكث هك عاماً - في  
العلم الثاني - بعد تسعة أيام - في الأيام التالية  
- بد يومين - من يوم أو شهر أو عام - بعد  
مضت (٦) - وهذا كك ينم على أن الحكاية  
الروائية ليست موضع اهتمام الراوي العالم،  
ولن يسمي السبق - التي يبرز هيكلها الواقعي  
بوساطة الأبطال الخلق من استعمال الأسماء  
الجمعية للفرد والسبق (البيب - الفيجر - نوبس  
- طرائس - مصراته - سنها)، وإطلاقه  
أسماء محددة على الشخصيات الرئيسية بشكل  
- نكحه - نوبس، إن جاز استعمال مصطلح  
الشخصيات الرئيسية هنا، فصلاً عن (إشارات  
التفصيل إلى الأمكنة، كميدان النصر والساعة  
نكح أن الحكاية الروائية في (الوقعة) ليست  
هنا، بل هي بطر عام للمعشوي الرواية، هو  
قل أنها هيكل يسوع بواقر المعشويات الترميزية  
والتوضيحية والاستغرافية وغيرها في رواية

باحتيازه القصصية الفعلية في الاتصال  
والإيصال (٤)؛ وهي بحث المتعة الروائية التي  
يربو فيها، وقد اتعت النظر في الاختيار  
اللقوي في (الوقعة)، فلاحظ أن عبد الله  
المراد وطف اختياره من المعربات والأركاب  
العربية في عديم لغة ذات معشويات متداخلة،  
بحسب أيده بتخليها قبل تضييرها

## أ. المستوى الواقعي

هذا المستوى هو مستوى التعبير اللغوي  
عن الحكاية الروائية، وهو معشوي مبشور - تجر  
المعربات فيه عن معانيها الأصلية، وتسمى  
جمله الاسمى والفعلية التي تبين دلالات حقيقة  
ليس غير كمال في آخر القسم الأول معشواً عن  
بهاية الرحلة من الفيجر (سارت القافلة أيضاً  
حزى في تصحذه وصل بعضها إلى سنها  
كلت الأمال وحريق الفيجر عشا من العابر،  
وأطاحت أيضاً برهط من العابر بسط ثلاثة  
رجال في يوم واحد، وبعد مسيره يوم آخر بسط  
أشلي حراس استعصموا بالاتصال اللحم من  
لأجل النية وجففوها في الشمس، ووضعوها في  
أكياس، وهدوا الرجال الأموال في لمة  
أرض بيته معشواً حراً بأنبيهم في سوح  
لكنكبل الرملية وهاهو، عليهم الرمل) (٥)

يشير الاقتباس إلى أن المعربات هذه  
مستعملة بالمعاني الحقيقية لها ما عدا معرفة  
واحدة، هي فعل (أكلت) المستعمل استعمالاً  
مجازياً استعمالاً، ولكن الاستعارة فيه ملقوفة في  
لاستعمال، بحيث يمتد المحال بينها ورب  
لدلالة المتأثرة على فموة الصحراء أما  
المعربات الأخرى في الاقتباس فهي كلها ذات  
معاني حقيقية، وقد شكك عبد الله المراد منها  
جملاً فعلية ليس غير؛ ليس - طرفاً من الحكاية  
الروائية، هو مصير القافلة التي رحلت من  
الفيجر إلى ليبيا، وهذا الطرف معشور - في آخر  
القسم الأول المعشور بالرحلة، في محاولة لتقديم  
تقرير رواي عن مصير رحلة بكرها السابق  
وإن دأب يعرف المتلقي مصيرها والتوصل  
أن عبد الله المراد استعمال التي عثر فعلاً  
مأصفاً في الجمل، ولم يمتنع أي فعل  
معشور؛ لأنه رغب في التعبير عن مصير  
الرحلة، ولم يرغب في التعبير عن حصرها،

وإنك بوصفه كبير القربة (إدرايب لرا)  
أيتد(١٢)

هذه المعلقة حل هي معولة فليصحب من  
موقوف الحيلة أو هي مقولة روائية شوع  
رحله التي من أرضه الطلوع (الجفاف والقص)  
في القربة) إلى الشمال (إيبيا) حيث البحر  
والشيخ الطرابلسي صاحب المعلقة لا شيء  
محمداً في روايته المعلقة، ولكن التي يرسل إلى  
الشمال حيث منبه الشيخ الطرابلسي (مصراته)  
المجاورة للبحر ليكشف ويكشف وهناك بريد  
التداعب في المعولة، فنبو الموقعة حموية،  
وكتبا التوصله التهجبه التي حباً، وينبو التي  
ميكال نعمة، حباً آخر، هو الموقعة الصامية  
المعلقة على بسمة، وهي تكشف الرجل (العد)  
وهو يقدم للمرأة (الذر)، فتنبو الموقعة فجيرة  
الأنثى توار حين يقتله الأنعام

يشير الحديث السابق إلى شيء ذي دلالة،  
هو أن شك المصنوع الخاص بالمعولة كل  
ينتقل طول الرواية، من المستوى الواقعي  
(التي - القربة - الجفاف) إلى المستوى  
الاستعاري الترميزي (الماء - الذر) -  
المعيرة)، بحيث يبدو الأول الواقعي حاملاً حباً  
وينبو التي حباً آخر محمولاً - صورة  
استعارية بمريرة للموقعة ولكن هذا الطاهر  
خارج، أن أن التي المحمول يستطيل ويمتد،  
فيصبح المسار المسيطر على السياق الروائي  
وإذا قمنا النظر في بنية رايانه لا يعتمد كثيراً  
في اختيار معراته على التقاليد البلاغية العربية  
فالاستعارات فيها قليلة لمس التهر (١٣) -  
نشر الحصاة الدم (١٤) - النوصي  
نصمر (١٥) والتشابه مثله في القلة الجسد  
موقعة (١٦) - يمشي كما تهرز الأصداق  
هيكلا المعطيم (١٧) ف يكون الأصداق على  
الصعل العربي وأصداً فيها يعينها  
المطعمين (١٨) - أصداق محبوبة (١٩) -  
نصامهم الكتيبة (٢٠) صحبح أن هذا لاختيار  
للاستعارات والتشابه والصعل بصعي جملاً  
على لمة روييه (الموقعة)، ولكن الصلح بصاً  
هو أن قلة عدد المعربات التي استعملها عيد الله  
الحر استعملاً محاذياً من على أنه لا يعتمد  
في اختيار معراته على التقاليد البلاغية العربية  
ومن الواجب أن يبحث عن بلاغه لغة الرواية

(الموقعة)، بحيث يبدو هيكل الرواية المصد في  
الحكاية محطة اجتمعت فيها المستويات  
المتداخلة التي تشكل بناء روايته الموقعة

### ٣- المستوى الرمزي: العودات والتراكيب

هذا المستوى، في اعتدي، هو الهدف من  
رواية (الموقعة)، ومن ثم فهو التحلي الجمعي  
لغة الرواية التي احتلف مزجها المعلقة في  
الرواية، وهيبت على المستويات الثلاثة هيأ  
المستوى الواقعي السابق، والمستوى الاستعاري  
الرمزي الرابع، والمستوى الوصفي التحليلي  
اللاحق. التيب روييه (الموقعة) بناء لموي  
استعارياً ترميزياً، كذا القول بلي، لولا التي  
بلي الحاملين الواقعي والوصفي التحليلي لهذه  
اللمعة ربطاً الرواية بالأمراض الكيفية في زمن  
محدد، هو زمن الحصار، ولم يسمها لها  
بالهوي في لسان الرمزي وحده

نالك أن اللغة التي تب هذا المستوى  
الاستعاري الترميزي ليست لغة مباشرة وإن  
استند إلى المستوى الواقعي الذي طرح في  
رجيا يعيش في قربة قرب نهر النجر متخمة  
للصخرة مسعود بعد أربع وأربعين صفحة  
من بداية الرواية اسمه (ميكال)، ويترك في  
اسمه ليس منها، وإن علاقته بكبير القربة للمقيم  
في أحد الأضرحة هي الشيء الأساسي الذي  
منح التي معولة معنائه، هي أن الجسد هو  
قوقعة يوارى وحلها كذا النثر (٧)، وإلى  
العطلة كل العطلة هي أن يسلّم كذا النثر لانه  
طوعاً لميل المكش وبوارى راجح صنفه  
العظم في عهه من زمن المرحلة، وإن العصرة  
كل العصرة لمن عوبه لحظه الكشف  
الحال (٨) ما الكشف أنه كشف للجمعية  
بالماء والذر والأثني ف (نعي من لم يبق  
حلاوه البحر) (٩)، (وأنباء لا يولدون  
النار) (١٠) لا يوح كثير القربة للتي ناكث من  
ذلك، ولكن الرمزي يجد الكشف (النبح)  
الطرابلسي يتوارى أن النار هي معولة من الماء  
تماماً النار في الرجل، والماء ينحل عروق  
المرأة النار الكبرى يورع في صر كل  
ذكر، وفي قلب أنثى النار هي الحياة، والماء  
هو الحياة ولكن النار الجمعية هي الماء والنار  
حين يلتقيان، الذكر والأنثى حين يقحم (١١)

بسماعها كثيراً، كالبراح التي تذكر اسمعها في القوقعة وقبل ذلك في القلوب (٢٩)

وأما كتب المروءات الصليبية (طبعة - البراح) فنور إلى حبيبين لموسى عامتين في لغة عبد الله المروءات في المروءة الثالثة (تكر) تنير إلى حبيبته أمونية في لغة (القوقعة) وحدها ! من كثرة اسمعها على أن جنتاً رجباً من البناء اللغوي يستند إلى مذكورة (ميكال) التي يخدم الروائي العالم محوها للمتلقي لك أن يفسر اختيار هذه المروءة موجهة في السياق الروائي الذي يفسر صراحة على أن (ميكال) مختص بالحب في علاقته بالحوادث الخارجية قد قال هذا الراوي (حتى في السنوات التي قضاها في شرق ليبيا، عرف الزوج وأصحاب عرفت الحصول على صملا لم بالقوة في رجب من قبل وبعد أن يفسر عن المسبب من السبب جعل الصملا نفسه) (٤٠) ويصنف ميقات الرواية هذا الصمت حين يترجم بتقديم دخيلة (ميكال) التي ما بعد شكر مصيب في القوية، وتجمع حبيبها في ليبيا التي بموسى - فيه مصبله، لا يؤثر فيه بلوات المولمة، كما هي الحال حين صبره لضي ابن مالك المروءة لتلصصه على مجامعته نوز باب القوب الأزرق ولا الحوايت المتارة، كما هي حال روجه من سكة التي رغب فيه ورغب عنه في الواب عنه والمالب على طني أن الروائي الذي قدم شخصية (ميكال) لصناعة حلوها المولدة بالانفعالات داخلها، فثم لك نموذجاً لأسلوب التهجئة الروائية، لأنه راي دامت عن الروائي ومن ثم كثر هناك اهتمام للقول في الروائي عبد الله المروءات أحسن أسلوب التهجئة، ونزك لرواية العالم بكل شيء الحرية في تقديم مذكورة الشخصية المحورية (ميكال)، وفي التوغل في مجواه ذاتية، وفي المسنة الطيمية، وفي فلسفته الماء والسر والشيء ليحقق هدفاً روائياً آخر، هو الارتقاء من مذكورة الشخصية إلى مذكورة ليب في أثناء الحصار وكثر هناك عملاً استعجاباً، ظاهرة شخصية رجب رجب من الفيدر إلى ليبيا، ويطلعه معلوم ليبيا من الحصار الذي فرضه الولايات المتحدة وأوروبا عليها، وما جره الحصار من الأم والفساد وتقلبات اقتصادية ومن ثم أصبح ثلوث التهجئة

في مستوى آخر من المروءات، أكثر شمولاً وأكثر إيجالاً في بلاغة النص

بالألف ههنا، ناك الرواية في الرصيد اللغوي الذي يملكه عبد الله المروءات فهو يملك من المروءات قديراً كثيراً، يستمع له بالخير عن المعاني المختلفة، نور أن يفسر إلى كزار اسمعها المروءة غير موه ولعل المروءات التي تكرت كثيراً لا تخرج عن ثلاث موه - هي (طبعة) التي اسمعها كثيراً (٢٦) بدلاً من اللطمة المصيبة (طوار)، والبراح التي اسمعها بمصيرين فصيحين متفكرين، هما مسلبة ومسلية، من نحو فوق - الزمل (٢٢) - البراح المصير (٢٣) - براح المكال المصير (٢٤) - برح مصود لا هاية (٢٥) - برح المصير (٢٦) أما المروءة الثالثة التي تكرت كثيراً، فهي فعل (تكر) مصبهي المصبي والمصير (٢٧) ولا شك في أن تكرار هذه المروءات يشير إلى غلط لغوي شاع في لغة الروائيين، وليس خطأ خلصاً بعد الله المروءات، كما هي حال اسمعها (طبعة) بدلاً من (طوار)، ومن كتب لأحط اسمعها اللطمة المصيبة في روائيه الأولى (القلوب) (٢٨) وهذا تحليل يصح على إعلاط سلمه أخرى، توارث قليلاً في (القوقعة)، وشاع كثيراً في لغة الروائيين، من نحو (شاء) (٢٩) بدلاً من (في شاء)، و(فعل) (٣٠) بدلاً من (مفعول)، و(صنعه) (٣١) بدلاً من (مصنعه)، ونصيه (خيل) (٣٢) و(اصطر) (٣٣) بدلاً من (أقلى)، و(أعده) - (أقلى) بدلاً من (أقلى)، و(أعده) و(أعده) بدلاً من (في)، و(أول مرة) (٣٤) و(أول وهلة) (٣٥) بدلاً من (أول مرة وأول وهلة) ولكن هذه الأعلاط أشفاه لبس ثابة غالباً فقد تراها غير صحيحة في نص روائي، ثم تراها صحيحة في نص آخر له، وكذا اكتشف صوابها وقد بنى أحداً شاعراً في موضوع آخر، سلمه وأحقة، للروائي نفسه قد اسمعها عبد الله المروءات المروءات (ميكال) متعباً باللام في روائيه الأولى (القلوب) (٣٨)، وحافظ على هذه التهجئة في روائيه الثانية (القوقعة) وقد تكرت المروءة المكررة في لغة الروائي سلمه لغوي، ولكنه لم يفسر مغير لغوي، ولا علاقة له بالمعاني



ثلاثاً تقريباً للحل اللبني، وليس ثلاثاً  
أسطورياً أغلب رواية (الوقوفه) فتلج

ثم في لغة (الوقوفه) تنير إلى حصف  
أخرى، لا تذكر المعربات حسها فيها، ولكن  
الصبي اللبني التي تكسر وراء هذه المعربات  
هي التي تذكر نصيبه ذات دلالة استعارية  
تدريزية، منها في تلك مثل المعربات التي  
تكرر، وأصبحت حصينة استوائية في لغة  
الوقوفه من تلك صيغ الجموع والاستفهام  
والجمل القصيرة، أما استعمال الجموع فشيء  
ينبغي في أي أسلوب، لأن الكتب يحتاج إليها  
في أثناء تنيره عن حلقه المتخلفة هذا ما  
فعله عبد الله العراني في (الوقوفه) فقد احتاج  
إلى الجموع، فاستعمل عدداً غير قليل منها،  
كـ (الجموع) والأمر والأجيب والأعشى  
والأوبى والكشف، وإذا كان استعمال الجموع  
أمرًا مطلوباً، فإن عبد الله العراني لم يكتف  
بالجموع السماعية والفصحى المعروفة في اللغة  
العربية الفصحى، بل رجع إلى بدع جموعه،  
ويشتهر أخرى من الجاهلية الهجرية، ويورد في  
استخدام المتنوع والمستعمل، حتى أصبحت  
الجموع العربية حصينة من حصف استوائية  
في (الوقوفه) فهو يستعمل الأحاسيس  
(٤١)، والألباس (٤٢)، والأحباب (٤٣)،  
والإنشاق (٤٤)، والألباس (٤٥)،  
والأساطير (٤٦)، والأساطير (٤٧)،  
والأصناف (٤٨)، والتعريض (٥٠)، والتشابه (٥١)،  
والترحاب (٥٢)، والتهاطل (٥٣)، وغير ذلك  
من الجموع العربية التي يهاجر الجموع  
المألوفة، كـ (الاحفاد) والكشف والسحاب  
والأساطير والأصناف والأشعار والأرباب  
والأطراف والأرباب والأشباح والأشجار  
والنبوءات والأحباب والأعشى والألام  
والحلائق والأغنى

نصاف إلى صيغ الجموع العربية التي  
تكرر كثيراً صيغ أخرى خاصة بالتركيب،  
تكرر كثيراً أيضاً حتى أصبحت حصف في  
أسلوب (الوقوفه) أبرزها صيغ الاستفهام  
والجمل القصيرة، أما الاستفهام فليس خاصاً  
بـ استعمال جمعه استفهامية وحده في هذه الفترة  
أو تلك، بل هو عام شامل أسلوب الوقوفه

فالرواية بكاء جعل الجمل الاستفهامية بدلاً  
على شخصية (ميكال) الباحث عن الصفره،  
الرائجة في الاكتشاف، يوسطه الجمل  
الاستفهامية فهو يسأل ويسأل ولا جواب،  
تتراجع إلى السؤال مرة أخرى يوجهي بالحيرة  
التي تسيطر عليه ولهذا السبب نراه في الفترة  
الوحدة تكرر لأشياء موعاً في صيغها بين  
الاستفهام الحقيقي، من نحو من أين بيع الماء؟  
ومن أين ينفق الدرهم؟ ومن يرقم طلسم  
الدرهم؟ (٥٤) ما الذي جلب هذه الأصناف إلى  
هذه القلعة؟ هل هي بعلا أصناف القهرام هي  
رغبت أصناف البحر؟ (٥٥) والتقرير، من  
نحو من قول الزور في قلوب الماء موى  
العدو؟ وهل توجد قرية في سبيل الأعشى كثير  
من سنس الأبعاد؟ (٥٦) وعلى الرغم من كثرة  
الجمل الاستفهامية في الصيغ فيها تكاد تكون  
واحدة، هي الصيغة التي يستعملها الكاتب من  
تفاوت الاستفهام هما (هـ - ما) ويسر  
استعمال غيرهما، كصيغة الاستفهام عن الزمن  
بالأداة (متى) والواقع أيضاً أن ولوع أسلوب  
الوقوفه بالاستفهام فلا الروي إلى التكرار  
بالدرجة من حيث طرأ أن الجملة الاستفهامية  
عربية، كما هي الحال في استعمال (كم) في كم  
هو ربيع (٥٧)، كم هو احمى (٥٨)، كم هو  
محيط، كم هو غمصر (٥٩)، كم هي  
طاهرة (٦٠)

أما حصينة الجمل القصيرة فهي أكثر  
شمولاً وسبابة في أسلوب الوقوفه، لأنها ذات  
صبيغ غير معصية، وذكر الجامع بينها هو النصير  
والشباب في غالبية العبارات ويصح القول هنا في  
أسلوب الوقوفه مني، استناداً إلى الجمل القصيرة  
المتنوعة المعنوية بتعديم الصور والمشاهد  
الوصفية واستحدثت عن هذه الصور والمشاهد  
فيما بعد، ولكنني هنا راجع في الإشارة إلى  
ولوع الراوي ومن خلاله عبد الله العراني بالجمل  
القصيرة بدلاً من الطويلة، من نحو قول الراوي  
(رحب الصبي بين مالك المروعة، ثم برلت العاقبة  
أظهور المعاني لتفتي ولقاء خلق اصطرياً في  
لوحة الفخلة كل يبيع مغلا بحبمه وراء  
الصخرة يرقب) (٦١) نسي بعد أن هذه  
الجمل أقرب للنساق نوعاً من التوتر اللغوي  
ترجم التوتر في بنية ميكال، كما ترجم حيرته،

ثم انني لاحظت ان أسلوب القوقعة ولوع بالصور الوصفية بل فيه بكد يكرر سلسلة متصلة من الصور الوصفية التي تغطي حوادث الرواية حيوات والحوادث الطبيعية لحياتها ولكنها تختلف مبرراتها الأولى، وولوعها الوصفية فهو للمنتقى شيئا يتشبه بالطبيعة، ويؤمنها، ويكاد يتحجب بها هذه حال الصور الوصفية الخاصة بتقنم الجوك التي اقربها ميكال (٦٢)، وما يراه ميكال في المر (٦٣)، وصورة القطة ذات الثوب الأزرق قرب الكهف (٦٤)، وصورة عذراء القلصر عند ميكال (٦٥)، وصورة نسكة بعد نواله للرجل على جماعها (٦٦)، وصورة ما كئي من ملك المرارعة بعدة في أثناء صيده القلار وأجرافه المكس (٦٧) فهذه كلها لوحات بصرية محتنة في موضوعاتها، منفعة في فنونها على الإتيان، أما بنواها فخاصة، في أسلوب القوقعة للهدف الذي يخدم الرؤية لقد يكون الهدف تقديم صورة وصفية تشبه، كما هي حال الصورة الخاصة بهجوم الجراد على قرية ميكال وقد يكون الهدف وصف المكنى تمهيدا لأحداثه وبناء النصاء الروفي، ومن المبعد هنا تحليل دعة إحدى هذه اللوحات

رسم الراوي القوقعة الوصفية الاتية لهجوم الجراد على قرية ميكال (تقدم أعداد هائلة نحو ثمانية عشر مصفاة الأسف، وامتلات الدور والطرق بالقرود تعكس اسراب أخرى إلى - أهل البيوت وملاب العرف، واهوت على محروى المحاصير التي يصبها الأهالي للسنين المصاف قبل المصيف ببول الأضر المرورة إلى هشيم مصطى بالروت طرب الأسراب قبلها النساء لمف أهالي يعور فرعه وهي تعود إلى موطنها المجهول انتشرت في السماء المظرية، ولم تلت ان ثلاث حبيها المصعب ظل يطر في الزروس حتى اصطبغ الأفق العربي بالأحمر وحيبت الصمة (٦٨) هذه القوقعة الوصفية واضحة مباشرة، لا مجاز فيها غير جملة (استلها المصاف) وقد سبب القوقعة استفاد إلى نواله لأفعال وأصناف المبره ما الأعمال فلعرض منها إيجاز الحدث بعد انتهائه، ولهذا السبب كتبت هذه الأعمال كلها ماسية (عطي، امتلات، صلت، اغترت)،

وتدخل المعالاة، وغير ذلك من أمور نتم على عدم استقراره الداخلي، وعلى ان أسلوب القوقعة واكب شكل المصموم، ونجح في يصاله إلى المثلقي.

### ج - المستوى الشعبي، السائي الوصي

لا يوصف أسلوب القوقعة بالثقيق في المبررات والتركيب فمضب، بل يوصف بوظيف هذه المبررات والتركيب في قسم الرواية الرئيسية والفرعية وفقراتها أيضا لك ان عبد الله العزال قسم روايه القوقعة لأجباب تبعيره عن شكل المصموم، إلى سبعة أقسام رئيسه، هي المكنوت، بداية العروج، الرزيا، نسكة، التبر، العودة ثم قسم كل قسم رئيس إلى أقسام فرعية، يحمل كل قسم رقما، ليأتي حجاب المعق في كل قسم، ولتتمك من الانتقال من معنى أو حدث إلى معنى آخر أو حدث ثلث والمعروف ان اللجوء إلى الأقسام الرئيسية والفرعية ليس حصا تبعه الرواية أو تلك بل هو عام في الشكل الروائي، ابتداء الروايات ليتنقلا بوساطته من شخصية إلى أخرى، ومن حدث إلى آخر، وب السبب - أهل الأقسام فهو لأسلوب الراعي لكل رواي، وهما، في أسلوب القوقعة، لاحظ ان أبرز مصلب التعبير في أقسام الرئيسية والفرعية هو الاعتماد على المشاهد الوصفية والحوارات ومن المص، قبل لأشارة إلى هذين الأمرين، العرف ان أسلوب رواية القوقعة سورج لأسلوب الهيمنة لأل الراوي العالم بكل شيء هو الذي يولي المكنوت في الأقسام كلها، سواء كتبت مرتبطة بمكنال أم نسكة، أو الصي ابن مالك المرارة وهذا الراوي عالم بكل شيء، ومن ثم يراه يحيط بشيعة الشخصية كما يحيط بعلاقاتها الروائية وإذا كتب، قد أتحدث عن أسلوب المشاهد الوصفية والحوارات، فاني لم أعمل عن ان هذا الأسلوب هو أسلوب عبد الله العزال من حلال الراوي؟ ي انه أسلوب الصور الواحد في مثل هذه الرواية المولوجية: أسلوب الهيمنة الذي يجر عيرا - مستوى لغوي واحد وإن اختلفت الشخصيات والمواقف، وتلك في حدود تحليلي القصص الروائية هي حال أسلوب الهيمنة غالبا

**الكيف (٧٨)،** وصورة عذبة التلمص التي تشكل عذبة رويته العذبة وفي ملك المورعة (٧٩)، وصورة جماع لحفكه يت ركصها (٨٠) بدأ الراوي وصف المكل بتعبه، سواء أكل المكل طليعة أم قصراً أم ميتاً فالتعب في صورة العذبة وفي ملك المورعة هو (الزينة) ثم (قرب صفح الهضبة)، وفي صورة جماع بانكة هو (القصر) ثم (الزينة) داخل القصر ي في هك حبيبين. تعباً عاماً وأخر خاصاً فلعلم هو (الزينة) و(القصر)، والحاضر هو (صفح الهضبة) و(الزينة) الأول العلم بتعب المكل، والثاني الحاضر بتعب الراوي الزينة، روية الراوي الوصف للموصوف يلي تلك بتعب الهضبة الوصف في المكل في الأولى حرو - التي والعذبة من السجود وبحرر القطة من ثعلبها ورائحتها عطلة شعرها، وفي الثانية امتلاء الزينة بسحب الفحل ووقوف بانكة محمودة والقراب الرجل منها ويحتتم الوصف عذبة باحترق ميكل المكل فتوصيح موقفه من الموصوف المرسي في الصورة الأولى يقول (لم يمتطع أن يمسع نفسه من التلمص هل هي القطة الأولى؟ هي هي القطة الأولى؟) (٨١)، وفي الصورة الثانية يقترب ميكل من بانكة ويضع يدها صلبها وهي عينا بعد انصاف الزينة رجل لها (عزبه) انجده الفضة وانجده سبه مثل رائحة الحيف الطارحة لم يكلم كل لا يزال يمارع الزينة في الانشاد المهرج (٨٢)

يلجأ الراوي احياناً الى وصف المكل تبديلاً لاعتل حيله ميكل، ومن ثم يبدو الوصف معصمه للتجوى الذاتي داب الطبع القلبي وبين الوصف، في هذه الحال، بتعارف متقاربة، من نحو عريب هو سر القدر، عريب هو امر الرحلة يلي تلك تبديع موضوع التجوى، كما فعل الراوي بعد العذبة الأولى (في كل يوم يردنا نبياً نكته يبيع فخر حطى برسمها امه العذبة لا شياً ما يرجع حطى اعلمه الحزنة حين رأى تلك القطة اول مرة) (٨٣)، ثم يتوالى جريبات الحوار الفلسفي (هل تدب رحلة الحزوة حفا كم مرة تدب سفرة حزوة الانشاد؟) (٨٤)

في المعنوي القوي البديهي الوصف

تطرح بداية الحدث (تدبعت اعداء عائلة دجو الغرية)، وبهذه (ولم تلبث ان ثلاث)، واقره (حبيبتها المربع ظل يطر في الزوابع) وأما الصفات المعربة فلهذه لتوصيح الموصوف المتوالي (الأرض، العيون، النور، السماء)، ولكيف كلها فريسة المكل (هائلة، انجاف، المروعة، فرعه، المجهول)، وجه الإسهام في الوصول الى المتلقى بلغير التنبيل المعربة وينبؤ من الهدف من هذه اللوحة التصويرية هو اصفاة جسر دجو ميكل القزينة الي الرحيل عنها الى التمثل (فينا) وكذا الراوي مكر عناصر اخرى كالجوع والفقر والجفاف، تحفر ميكل الغرية، هي (الأحمر، الى الرحيل عنها قد تحتاج اللوحة حيلة الى شيء من الإيهام، فتلجأ الى الصلابة المعربة (مماوات الفيل القاحلة) (٩٠)، تنبهر الأرحامه القسمة (٩١)، الأفرح بتوبهم (الزينة) (٩٢)، او تمتد الى القزينة الأعلامي، وخصوصاً التلمص في القزينة (اصوات منبذة كصوت بعو الحصى حين سرود الريح) (٩٣)، نجم بلا حرك مثل بنية عملاقة سوزاء فوق فوهة البئر (٩٤)، يدرج الماء عوده كما يعض حراطم، الدياب السوائل من عيون الألفال (٩٥)، يعوي في سماريه كما يعوي تنب مكسور القوام (٩٦)، ولكن، على الرغم من بعد التلمص في اللوحات الوصفية في أسلوب الوقعة لا يبدو ولو عا القسمة. وتقرأ ما يسمعون الاسماء (انجاف، العذبة) (٩٧)، اما الصفات المتوزعة، المعربة والمكولة، فتبدو اسماء في اللوحات الوصفية، موه اكتب قصيره كالمصوره المتضمنة لهجوم الجراد على فريسة ميكل، أم طويلة كصوره صيد الفسي من ملك المورعة الفل وأحرقه المكل (٩٨)

أما وصف المكل تبديلاً لاحتراقه فشيء أساسي في بناء روية الوقعة. في روية (مكل) لا رويته (تجصيف)، ولا رويته (جوانث) فميكل، طراد الرواية، يجرح الى الطبيعة ليصدها ثم يطردها ليوصل موقفه من (الجوانث) قتيلاً، ومن معوله الماء والنز فوجبة الأتني كثيراً تلك حالة حين يتحدث عن القطة بعد القوب الأثري وفي ملك المورعة قرب

روايات محتله، جميلة أو مقولة أو خالية من الجمال الفني، نبدأ لأسلوب التعبير فيها

ويمكنني تحرير (قصدي) بمعونه الاختلاف بين روايته (صمت الفراشات) لليلي القشش وروايته (عمارة يعقوبيان) لعلاء الاسواني، وهما روايتان اشتركتا في أسلوب الهيمنة قد لجفت (صمت الفراشات) إلى أسلوب (التمردة للممتلئة) في شخصية نانية، في حين تجلب (عمارة يعقوبيان) إلى أسلوب (السلار - العالم بكل شيء)، وهو مفرد غير متمثل بله شخصية من شخصيات الرواية، بل هو حر يتنقل من شخصية إلى أخرى وعلى الرغم من أن الروايتين مختلفتان في أسلوبهما الحاصل لهما جيتقل فيا فم صوغ جمال الأولى (صمت الفراشات)، فهو مجرد عن تفصيلات جمال الأسلوبية التي تحدثت عنها سبقاً، تركيز ليلي القشش على شخصية نانية، وهداهة وحدها على تقديم التحصيل الروائية الأخرى من خلال علاقتها بها، أي أن شكل التعبير المهيمن وشكل المصنوع، نبدأ لهدف الرواية، وهو التعبير عن حكاية (صمت) روايته واحدة وقد توافر المصوغ الجمالي نفسه في (عمارة يعقوبيان) إذ أن علاء الاسواني رغب في تقديم حكايات (الوالدة) الحاص بقلب القاهرة، ولا يتفقه، ضمن هذه الفني، اللجوء إلى بقية (السلار) (الممثل) الذي يحل في إحدى الشخصيات الروائية، بل نفعه ببقية أخرى، هي تسمية (السلار - العالم) التي سمح له بالانفصال الفرضي الحكايات، من سرد حكاية شخصية روايته إلى سرد حكاية شخصية روايته أخرى، ثوب أن بحث السباق الروائي، أو بنو غير مقنع للمتلقي أي أن علاء الاسواني اسند إلى المصوغ الفني نفسه الذي استند إليه ييلي القشش، وهو صوغ الانسجام بين شكل التعبير وشكل المصنوع، ففتح في توافر الجمال الفني نفسه الروائي.

ولكن تعرف طبيعة أسلوب الهيمنة الحاصل بروايته (عمارة يعقوبيان) يتجلى إلى تحليل الألفاظ الثلاثة المكونة بتطبيقات القويمة للنص الروائي، أي مستوى المعرّاد، ومستوى التركيب، ومستوى الدلالة

واضح في أسلوب القويمة، لأنه الأداة اللغوية للتعبير عن أقسام الرواية الرئيسية والفرعية، وعن المكونات والتجوي الذاتية، وعن طبيعة الراوي العالم وقد وظف هذا المستوى لحمة بناء الرواية بوسطها السر - الوصفي، كما وظف المعرّات والتركيب لحمة البناء الداخلي للسر - الوصفي نفسه وهذا كله يتم على الجهد اللغوي الفني في أسلوب القويمة، وهو جهد معبر عن أن أسلوب الهيمنة قلدر علي تقديم أسلوب روايته مقنع هذا كافي وراءه روايته ماهر موهوب يلي، أنه أسلوب هو صوب واحد، يستلزم على السباق، ويصعب المتطلب الروائي، ويترتب الإحديّة في وجهة القويمة، ولكن المستبح أيضاً قد صوب مقنع مؤثر لكثير على تشكيل سرد روايته لا يخلو من التنوع والمعنى، فضلاً عن الإحاديّة القويمة من القويمة، سواء أكلت تفسيرها حقيقة أم تومر بقاء، وسواء أكلت مؤكّلاً مجزوء رنجي ارتخذ من الجبر ثم عاد إليها، أم ككل وسيلة لتنفذ التحصيل الذي فُرض على لنيّة ثم احداً له ذلك أن أسلوب القويمة من من جانب آخر على أن أسلوب الهيمنة ليس شكلاً واحداً، بل هو أشكال وأنواع ثلثة للقراء اللغوي للروائي.

### « أسلوبية عمارة يعقوبيان.

هذه الرواية الحبيبة، روايته (عمارة يعقوبيان) للكثير علاء الاسواني (٨٥)، موهبة آخر من موهبات أسلوب الهيمنة في الرواية العربية، هيمنة الراوي الذي يصر - الرواية وحده على المصنوع الروائي كله، لا تشترك في التمرد أية شخصية من الشخصيات الروائية الكثيرة وعندما ألّف (هذه الرواية الجميلة موهبة آخر من موهبات أسلوب الهيمنة في الرواية العربية)، ففني نفسه ذاتي أن أسلوب الهيمنة واحد، أو منفرد، بالمعنى الفني، ولكنه متعدد متكرر عظمي لأسلوبه أي أن الروايتين التير يلجور في بناء روايتهما إلى (السر - العالم بكل شيء) بصور روايتات متعده في البناء الفني العام، ولكنها محتله في أسلوب التعبير عن هذا البناء الذاتي، عمارة الأسلوبية خاصي للفني واحد، والأسلوبية ممتد كما قصد الآتي أيضاً أن الاشتراك في أسلوب الهيمنة يمكن في ينتج

## ١ - مستوى المعردات.

مستوى المعردات أكثر بقاء وحرصاً على فصاحته ولا أهمية بها لذلك للاعراض القليل في أغلاط المعردات لا تؤثر في الرواية ما دام المعنى واضحاً للتلقي بذلك أن الفلحة في التعبير عن المعنى تحتاج إلى استعمال الألفاظ التي أتت على لسانها على هذا المعنى فالتعلل في العربية هو الصنع، والإحطاف هو عدم النجاح، ولا يصح استعمال لفظ بدلاً من لفظ في هذا لأنه يحسن ويحسن نفع في هذه اللغة، ويحسن إلى الأبناء حيز من يعوز التلبس اللذة في استعمال اللفظ والله العربية

ثم إن الأغلاط بعضها هي الدليل على جهلهم الأسلوبية ذلك أن السار - أحطاف في استعمال (لاؤ مرة)، وأحطاف فيها أيضاً ملاك وحكم ركي وأحطاف ركي في استعمال (ما)، وأحطاف السار - في استعمال (سار لي)، وأحطاف فيها أيضاً عدم وتبينه وطه وشاكه وأحطافه في استعمال (يصطر لكنا)، وأحطاف فيها أيضاً ركي وبولت وسعد، ملا، يعني ذلك في وقوع السار والتخصيصات المنبئية في الخطأ نفسه لا يصح هنا تكوير هذه الأغلاط شلحه في اللغة العربية، كما هي حال تفسيره بها خارج قروايه ولا يصح أيضاً بأنها غلاط شلحه في لغة علاء الأسوي مؤلف الرواية لأن التعليل الأسوي لا يوسم بالتطبيق بين المؤلف ولغة أبيه شخصية من الشخصيات الروائية، بل يصح الأمر بأن هناك أسلوباً واحداً في رواية (عمره بعويبي)، هو أسلوب السار، وإن الأغلاط التي أنشأ فيها هي أغلاطه وحده لأنه مهيم على الرواية كلها فهو الذي يضع بصلوبه الحكاية الروائية والشخصيات المصدنة المتنوعة فالرواية ملكه وحده لا يعرف بالسرد ويترك في الوقت نفسه فكرة شخصية أن تغير بأسلوبها الحصر. فتعدد الأساليب في الرواية، بر يهيم على السرد والشخصيات معاً، يعرف مشاعر ركي (١٠٠) وتبينه (١٠١) وحلمه (١٠٢)، ويعد الفجوى الثانية التي حاكم حكم فيها تشوهد وحديثه (١٠٣)، ويوضح تاريخ عمارة يعقوبيان وحاضرها ومستقبلها إنه مؤد عالم مهيم، وساميف إلى هاتين

حوص علاء الأسوي على أن يجعل السار يستعمل الألفاظ الصحيحة في السرد خاصة، ويصح في إنشاء الحوار إلى بعض الألفاظ العامية دون أن يكثر منها وقد انتمى مستوى المعردات في (عمره يعقوبيان) استناداً إلى ذلك بالتقليد الألفاظ العربية الفصحى ولكن السار لم يكتف بذلك، بل راح ينجس من الألفاظ الفصحى كثرها موراً على لسانه وأقرباً من الحقيقة، ولم يبرء في إنشاء ملك في استعمال بعض الألفاظ الشائعة المترجمة، كالقيل والكتقريباً مثلاً، والألفاظ الشائعة خطأ، سواء أكل الخطأ في جمع الكلمة، أم في دلالتها، أم في أصنافه حرف جر الياء، أم في تعيينها بحرف لا ينبغي به، من نحو

- زهور (٨٦) بدلاً من زهر وازهر
  - بعويبي (٨٧) بدلاً من بعهم
  - الفشل (٨٨) بدلاً من الإحطاف
  - حالة (٨٩) بدلاً من حال
  - نفس الوقت (٩٠) بدلاً من الوقت نفسه
  - ما لي يظهر (٩١) بدلاً من ما لي يظهر
  - دون (٩٢) بدلاً من دون
  - يصطر للوقوف (٩٣) بدلاً من يصطر إلى الوقوف
  - الواسطة (٩٤) بدلاً من الوساطة
  - تعود على نظم المسكر (٩٥) بدلاً من اعتد نظم المسكر
  - لأول مرة (٩٦) بدلاً من أول مرة
  - يدخل إلى فرانك (٩٧) بدلاً من يدخل فرانك
  - أنشاء النهار (٩٨) بدلاً من في إنشاء النهار
- وعلى الرغم من أن هناك أغلاطاً أخرى في المعردات (٩٩) فإن أمثال لنظر نحو - إلى أن علاء الأسوي يفس من الشخصيات في استعمال المعردات العربية، بل هو حرص على التخليق فيها تلك من الأغلاط المسلفة لم تتكرر غير مرة في مرتين، فاستثناء الكفص الأروع لأنه (ما أ، إنشاء، يدخل إلى، لأول مرة) التي تكررت كثيراً، ويحتمس تجليها فيصبح

المر كويبا فلحرا (I) فصل الأول من النوع القملي الذيء المكون من الزاوية الطويلة، وجهه المنحني (١١١)، شكل التركيب بين الفاسلين فترة طويلة يفكر إلى غير علامات تركيب في الأمثلة التي وصفت فيها الحظ المتل (I) لا ينقل الزاوية، وبلاصة لأسلوب الحزري، لا يتحفظ من هذه العلامات العشر

وهي رواية (عمارة يعقوبيان) بموجبها نحوي كثيرة تشبه النموذج السابق، أو بعبارة أخرى، أو من جهة الأمثلة، ونكتب كلها بشاركة في الدلالة على عدم العلية بعلامات التركيب والمشكلة التي لا أمك نصيرا معناه لهذه الملاحظة فالمصير القليل في هذا جهل بين الترميز، غصه انفة الحزيرة الدالة على معرفة السور. من الحزيرة في بناء الجملة، أو كيف يجهل السور، أثر علامات الترميز في المعنى وهو دقيق في معناه الحزيرة (١٠٨)، هناك مصير تأتي بقر إلى هذا الإجمال مستعداً، لا السور يرغب في بناء فخرات متباعدة لأهنة متباعدة مملوءة بالأحجار والمعالم، بحيث يواكب إبداع العصر الحديث، وهو إجماع التميزات الروبوتية التي رصدها الرواية في قلب القاهرة بوسيلة عمارة يعقوبيان، هذا التفسير لا يستعمل إحصاء لأن سباق الرواية مملوء بفقرات كثيرة راعى السور فيها علامات الترميز فهو يرغب هذا السور في مواكبة إبداع العصر، وهو، في الوقت نفسه، لا يرغب في ذلك، وهذا تفسير ثالث أكثر بساطة ولكن الرواية نفسها إحصاء هو إجمال عامل الطبيعة تدوير علامات الترميز وهذا التفسير ثلاثي حين نلاحظ بقه عامل الطبيعة في تدوير علامات الترميز، بحسبه بنية فرافيق (١١٢) أو حديث شريف (١١٣)، أو حين يذكر في الحوار علامات الاستهزاء والتعجب والتعجب من التور أو ما في مصداق (١١٤) أن التصورات الثلاثة ممكنة وقابلة للتفسير في الوقت نفسه، وإن كنت أكثر ميلا إلى التصير القليل إلى عدم العلية بعلامات الترميز يرجع إلى الإجمال في أثناء الطابعة

أما الملاحظة الأخيرة المهمة في التحليل الأسلوبية فهي لوجه السور. إلى التركيب المعقدة، وانعكاسه عن التركيب المجردة روايته (عمارة يعقوبيان)، وهي طويلة نوعاً ما،

المصير، في أثناء تحليل مستوى الدلالة، صفه ثقته هي (الحزيرة)، سيكون لها مثل في لارتفاع بالمستوى الجمالي للرواية

## ٢- مستوى التركيب

يتصف هذا المستوى بالصحة التحوية التي وفرت الدقة في التعبير عن المعنى، ولم يكن لأعلام التركيب القليل، بل العادة، أثر كبير في الإجمال ولعل هذه الأعلام سهو، كصحب (١٠٥)، منهم مظلومين (١٠٤)، منهم كلتيين (١٠٥)، بدلاً من روعة والمطف قبل ذكر المصاف إليه (عجائب ومكثب مشاهير لأطباء) (١٠٦)، بدلاً من (عجائب مشاهير لأطباء ومكثبهم) والمطف سور مواضع المصطوف (أيوكو) ويرعوى (١٠٦)، (حتى ياحد روجه ويسترحق) (١٠٨)، بدلاً من (أيوكو) ويرعوى (حتى ياحد روجه ويسترحق) ومحاكاة العلية في (لم يكن طلائ وسما بالردة) (١٠٩)، والتأثر بالترجمة (كم هي حريصة) (١١٠) وليس من الموكب بمسألة هذه الأعلام القليلة إلى سائر الرواية، إذ يمكن عروها نوحاً إلى الطابعة، أو السرعة في تصويب نماذج الطبعة، ومهما يكن أمر تحليل غلط التركيب، فإن ثقافت العال في تركيب الرواية هو الصلاحية الحوية

وهناك ملاحظة أخرى يصعب تحليلها، هي عدم العلية بعلامات الترميز، وهي إجراء من المعاني، يؤثر في بناء الفقرة وصحة معانيها فالتراكيب في الرواية يندلق ببلاصة في الفراء، ولكن عدم العلية بعيداً بعلامات الترميز يؤثر هذه الصلاحية، نبدأ فنوقف المعاني في أثناء القردة الثالث من صحة المعنى، كما هي الحال في النموذج الآتي (ركي بك من قدم مكل شراع سليمان بقنا، جاء إليه في أواخر لاريجيف بعد عروبة من بعثه في فرعا (I) ولم يفرقه بعد ذلك أبداً (I) وهو بشكل بالتمية لسكان الشراع شخصيه فكلورية محبوبة (I) عندما يظهر عليهم ببسته الكملة (I) صيف شاء (I) التي تحمي بقناعها جسده الصخول لخاص (I) ومسيبه المكون بحبه (I) السندلي دماً من جيب الفرد (I) بنص سور ربيعة الملق (I) وذلك لسبب الشهور التي كثرت أيام

## الرواية

في رواية (عسرة يعقوبيل)، في حدود ما نرى، ثلاثة دلائل بارزة أولها لجوء السارد إلى الأسلوب الحبري، وأهماله الأسلوب الاستثنائي لرعيه في تقديم حكاية الفلن في قلب القاهرة في الزمن الحاضر وثانيها حرص السارد على تقديم التفاصيل بأسلوب البحث المتنب وتلقاها محفولة المصادر بتقديم الواقع بظروحه حيدبة استغنية

لا يحتاج محقق (عسرة يعقوبيل) إلى أي جهد لولوجي أو حسي في الرواية نص صراحة على أمرين استثنائيين، هما المكي (قلب القاهرة، عسرة يعقوبيل)، والرمال (الزمن الحاضر) أما وصفه الصريح بـ «جيبين الأمرين» فهي الأسلوب الحبري الذي يفتقر كل ما يرغب السارد فيه تقديمًا مباشرًا. فما قاله العلاف الأخير من الرواية عن ب عسرة يعقوبيل عسرة حقيقيه في شرع طلب حرب، بها المليونير جاكوب يعقوبيل عميد التجارة لارسية عام ١٩٣٤، سبق للرواية أن نسبته (١٩٨) على نحو مباشر. بل إن تقديم الرواية كان أكثر تفصيلاً وهدياً، وليست هذه الحيلة، حيلة اللجوء إلى لامكة الحبيبة، حيلة في الانبساط الواقعي الروائي، بل هي قديمة مأثورة ولكن الحبيب فيها هنا عروفاً عن بلغ المتلقي من التعوي إلى المصير ومن ثم كل أسلوبها الصوري إياه رتبته مباشرة لتقديم حكايات الناس في مكان محدد، هو (قلب القاهرة) في زمن محدد هو الزمن الحاضر الذي سمعه التاريخ الغريب ابتداء من نوره عام ١٩٥٢ ولا مجال لتأويل المكي هنا، فالقاهرة كلها لمست مكش في روايته، بل المكي الروائي هو جزء من القاهرة، هو (وسطها) وليست الشخصية، ههنا، ممثلة لحمي معين من حبيبه القاهرة، بل هي ممثلة للفن في وسط القاهرة في الزمن الحاضر الذي أثرت إليه، وهو زمن انقلاب فيه سكاك العسرة من المستوى الأرستقراطي إلى مستوى حقيق لا يهيه محسنة له في هذا الحائط بغايا الأرستقراطية (ركي بك)، والأدباء الجدد من نثره المتنوع (محدث عرف)، واصحاب السهر للصعيرة (ملاك)، والطلال (طه) الاستثنائي) وقد احتار السارد التعبير عن هذا

في نحو من أربعين وثلاثمائة صفحة، لا تصح غير ثلاثة تراكيب لجأ إليها السارد إلى (التشبيه) هي

- وكلها وردة أوتوت بتدي الصباح (١١٥)
- حتى تشمر فوراً وكفك احتيف من الحيلة اليومية (١١٦)
- كال ركي يلامعها برفة وكله يحضن عليها من أتر أصغعه (١١٧)

هذه التشبيهات عادية جداً في سياق الرواية، فضلاً عن أنها قليلة العدد، بحيث يسهل هضمها وهذا رخصي إن السارد في (عسرة يعقوبيل) أحسن التراكيب الحقيقية التي لا تحمل التوير، لأنها تطرح معانيها طرعا مباشراً ومضوحاً لحدوده التركيب الحقيقي هو حاجته إلى التعبير عن المضمون تلك أن السارد جعل الرواية فصلاً واحداً متصلاً، وراح يصرط طرعا من حكاية إحدى الشخصيات بعد تمهيد الرواية بالحديث عن المكي (عسرة يعقوبيل) الذي يسم الشخصيات الرئيسية كلها أما الشخصيات التي لم تتجد من العسرة مكشاً لها فقد انصبت على نحو مباشر ناجدي الشخصيات التي سكنت للعسرة وكل ما فعله السارد هو أنه لم يصر - حكاية فيه شخصيه سرا كاملاً متصلاً، بل جزء حكايتها بحيث كل يصرط طرعا منها، ثم ينتقل إلى شخصيه أخرى ليسر - طرعا من حكايتها، شخصيه ثالثة ورائعه، فإن إن يعود إلى شخصيه كل بحث صعب ليكمل جفتاً آخر من حكايتها وهذا العمل عمل فني ولكن السارد - جهده بواسطة التراكيب الحقيقية التي تصدر المتلقي بما يرغب السارد في قوله به وسلاحظ في أثناء الحديث عن مستوى الدلالة أن هذه التراكيب الحقيقية ذات سمعة حباريه، صنعت بعواظها أسلوباً حبرياً ذا دلالات محدده

## ٣ - مستوى الدلالة.

يميل القارئ في رواية (عسرة يعقوبيل) جميلة، ولكن الصعوبة تكمن في تفكيكها لتجلى إلى عناصره الفنية الأساسية ولعل دلالة المطلوب تبين على فهم جمال هذه الرواية، وإن لم يكن الأسلوب كافياً وحده لتعطيل جمال هذه

المحظوظ الذي صمغته الثورة بالملوث مقلوب،  
هاجرت المكنات (عمارة بعلبك)، وشرع بحث  
شبكة علاقات الشخصيات فيه، فإذا المص  
الناجحة، على التدرج والجدول والاستعلاء  
والصناديق المتنافسة، والصفوف المشوّهة، يبرز إلى  
السطح، سطح الرواية، مصطبها معه أحلام  
الضلع، وعنايتهم، وكوصفهم على أعينهم،  
ورؤى - أفعالهم الغريبة للحلائص من النور  
والظلم، ولجوء بعضهم إلى التطرف وحمل  
الصلاحيات لأحق ما يراه حقاً له وواجباً عليه  
لقد هجر السارد على المكنات (عمارة  
بعلبك)، وراح يسلطه الميكر ينحدر  
لعمارة من الشفق السكنية) إلى (العرف  
الحيثية) على السطح، ومن (المكنات) إلى  
(المحلات)، مدمجاً تاريخ المكنات على تاريخ  
الشخصيات، وتاريخ الشخصيات لأصيلة على  
تاريخ الشخصيات الظاهرة، ليبرز حال الناس  
في قلب القاهرة في زمن احتلته معالمة كما  
احتلته معالم صغرة بعلبك. فخلال عام، في  
الحياة الإدارية (الأنسب إلى الشريحة)، وفي  
الحياة السياسية (تجرب مجتهد الشعب بالعلم  
والثقوة)، وفي الحياة الاقتصادية (الفرق، والظلم،  
المسؤولون شوكاه التجار)، وفي الحياة  
الاجتماعية (الجنس والطبقة والتفاوت والظلم)،  
وفي الحياة الفكرية (التطرف والثقافة المتجددة  
للشباب) لا شيء مغفول في هذا (الرمز) هذه  
هي الدلالة التي كنتمها الأسلوب المبتكرة  
لمصنوع الرواية

ولقد استند الأسلوب الحبري عند السارد  
إلى مبدأ التصيلات بعد مبدأ تجريء الحكايات  
فتجريء الحكايات التي كتب أنرب إليه ثم  
بأسلوب حبري مملوء بالتصيلات عن تاريخ  
العمارة وسكنيتها والمصطلحات بها بمبدأ من  
الأسباب وهذه التصيلات لم تدم بواسطة  
الأوصاف كما جرت العادة في غالبية الروايات،  
بل قدّمت بأسلوب الباحث المتقرب عن الأشياء،  
المترك لمصاحبتها وحاصرها فهو يتوزع في أثناء  
تقديمه التصيلات عن (بار شيو) (وصفها  
الاجليري لها لا ترجع بطبيعة الحال إلى  
حرمها على الفصيلة ولكنها مصفوفة الربح  
والتميز) (١٩٩) ويقول عن الحتم  
(المحجور) (المعلومات المتوفرة عن

تم أن الأسلوب الحبري تسم بشيء آخر  
ربيع، هو حباته السارد وبروغة الانشائي  
فسارد الحكايات عالم بكل شيء، ولكنه سارد  
هياتي، يسر - (بروغة اعصاب)، لا يهزم ما فعله  
عولم بروجه ألقبه مدح حين أرسل إليها ابنه  
ورجله ليحسوها ويحفظوها ويودعوها  
التمسني ويحسوها لأنها رفضت الخصوع  
لرغبة في جهلها جعلها حوا من أن تعلم  
زوجته الأولى بزوجها السري من معاد السارد  
يسر - حوب أن يبدو صحناً لسماد، أو مناعصاً  
لهرام، أو مستكراً لتلطف ولاكراه على  
الأجانب، بل يبدو سارداً حادياً للفت، راعياً  
في أعلم المتلقي به ليس غير كذلك الأمر  
بضمه إلى حوادث حري كثيرة، إجابته وسليبه،  
كسلوك المواط عند حلق رشيد وما تلت إليه  
علاقته الشدة بلخير، والسلوك الاستقرائي



التي نزلت بالمركز الأول في جبهة الشرقة للآباء العربى عام ٢٠٠٢، وحسب صميم مشوراب دائرة الثقافة والإعلام في الشرقة عام ٢٠٠٥ شاعرت صميم عام ٢٠٠٥ في دار الشروق في ليبيا وله أيضاً مجموعة قصصية، عوبه (النبوة)، درب بالمركز الأول في جبهة الشرقة للآباء العربى عام ٢٠٠٥، وصدرت صميم مشوراب دائرة الثقافة والإعلام في الشرقة عام ٢٠٠٥ ب رواية (النبوة) لك صبر صميم مشوراب موسسه الانتشار العربيه في بيروت، ٢٠٠٢

- ١ - القوقعة، ص ٩٥
- ٢ - لاحظ ذلك سعيد قطيوع، وهو يقدم لرواية القوقعة، لغة المولدات الروائية، نظر القوقعة، ص ٧
- ٣ - رجاء عبد البحث الأسلوبى، معاصرة وترث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ١١٥
- ٤ - القوقعة، ص ٩٩
- ٥ - نصر القوقعة، ص ٣ - ٣١ - ٣٨ - ٣٩
- ٦ - ١٢٥ - ١٣١ - ١٤٥ على التوالي
- ٧ - القوقعة، ص ٢٤
- ٨ - المصدر السابق، ص ١٦
- ٩ - المصدر السابق، ص ١٥
- ١٠ - المصدر السابق، ص ٢٢
- ١١ - المصدر السابق، ص ٢٤
- ١٢ - المصدر السابق، ص ٢٦
- ١٣ - المصدر السابق، ص ١٨
- ١٤ - المصدر السابق، ص ٧١
- ١٥ - المصدر السابق، ص ٨٦
- ١٦ - المصدر السابق، ص ٢٧
- ١٧ - المصدر السابق، ص ٢٨
- ١٨ - المصدر السابق، ص ٣٠
- ١٩ - المصدر السابق، ص ٣٣
- ٢٠ - المصدر السابق، ص ٥١
- ٢١ - المصدر السابق، ص ٢٧ - ٢٤ - ٢١ - ١١٥ - ١٢٥ - ١٣١ - ١٤٣
- ٢٢ - ١٢٧ - ١٨٨ - ١٩٢ - ١٢٥ - ٢٠٦ - ٢١٠ - ٢٣٠ - ٢٣٨ - ٢٣٩
- ٢٣ - المصدر السابق، ص ٥٥

عد ركي بك وعلاقته ببنيته واحته (نوف)، وسلوك طه الشاذلي بعد رفض قبوله في كلية الشرطة وعلاقته بالشيوخ شكله وصنعه إلى الإنقاذ. حكايت كثيرة بعضها المأساوية - سور في تدير منه في إنشاء استعماره الأسلوب الحبري أيلة لفظه بوحى أو تضرع بموقفه أو بمخالفه، برصا أو يحسنه ذلك مقوله لهذا المأسا - العالم، قل سطره في المأسا

ويمكننا أن نلاحظ بسهولة اقتراب الحداثة في الأسلوب الحبري باسمه (شعافية) ذلك إلى الصادر أحد لبوس الحيد ليرتد المنقلى بحكم تنسعه على ما يورده عليه ولكن المأسا - الذي قدمه المأسا - ين على نفسه واحد، هو الفساد والرشوى والفساد والدعوى والاعتراض، والحلل الاقتصادية والاجتماعية والفكرية، والتدري في الاحلاق، والظروف في المواقف وكل المنقلى بوساطة الحداثة يرا مسرورا يجعله بانهض الفساد والحلل والظروف، والظروف، ويحضر إلى تحد موقف مباحث في منكله، يجعله وطني في جوهره لا لا الإنقاذ الذي يفره الجهاد لم يكن وعظما ولرشا مشيرين، بل كل استسلحا فتيا زهف مشاعر المنقلى



إن أسلوب الهمهمة في (علاء يعقوبيل) يختلف كما هو واضح، عن أسلوب الهمهمة في (القوقعة) لعبد الله الخراب، على الرغم من انتماء أسلوب الروائيين إلى توحدة واحدة، هي الهمهمة على العالم الروائي بوساطة لأسلوب وقد تن أسلوب القوقعة من جانب آخر على أن أسلوب الهمهمة يرمز شكلا وحدا، بل هو أشكال وفواخ تفعه للثره القوي للروائي ولسوف يكون من المعتمد، في المراسم الفاعلة، أن يعلل بموجبات أخرى للهمهمة الأسلوبية لنلاحظ نثر كل أسلوب من الأساليب وأن كل الانتماء واحدا

### الاحالات

- ١ - عبد الله الخراب روائي ليبيا، له رواية التنبؤ

|   |  |
|---|--|
| ٢٣ - المصدر السابق، ص ٦١  | ٤٩ - المصدر السابق، ص ١٠٦  |
| ٢٤ - المصدر السابق، ص ٩٦  | ٥٠ - المصدر السابق، ص ٥٩   |
| ٢٥ - المصدر السابق، ص ١٢٥   | ٥١ - المصدر السابق، ص ١٢٢  |
| ٢٦ - المصدر السابق، ص ١٦  | ٥٧ - المصدر السابق، ص ٢٣ و ٧٠  |
| ٢٧ - المصدر السابق، ص ٣٢ - ١٦ - ٧ - ١٢ - ٦٣ - ٨٥ - ٨١ - ٨٨ - ٨٩ - ١٢  | ٥٤ - المصدر السابق، ص ٢٢   |
| ٢٨ - المصدر السابق، ص ٩٣ - ٩٥ - ١٢٩ - ١٢٨ - ١٢٥ - ١٢٤ - ١٢٣ - ١٢٢ - ١٢١ - ١٢٠ - ١١٩ - ١١٨ - ١١٧ - ١١٦ - ١١٥ - ١١٤ - ١١٣ - ١١٢ - ١١١ - ١١٠ - ١٠٩ - ١٠٨ - ١٠٧ - ١٠٦ - ١٠٥ - ١٠٤ - ١٠٣ - ١٠٢ - ١٠١ - ١٠٠ - ٩٩ - ٩٨ - ٩٧ - ٩٦ - ٩٥ - ٩٤ - ٩٣ - ٩٢ - ٩١ - ٩٠ - ٨٩ - ٨٨ - ٨٧ - ٨٦ - ٨٥ - ٨٤ - ٨٣ - ٨٢ - ٨١ - ٨٠ - ٧٩ - ٧٨ - ٧٧ - ٧٦ - ٧٥ - ٧٤ - ٧٣ - ٧٢ - ٧١ - ٧٠ - ٦٩ - ٦٨ - ٦٧ - ٦٦ - ٦٥ - ٦٤ - ٦٣ - ٦٢ - ٦١ - ٦٠ - ٥٩ - ٥٨ - ٥٧ - ٥٦ - ٥٥ - ٥٤ - ٥٣ - ٥٢ - ٥١ - ٥٠ - ٤٩ - ٤٨ - ٤٧ - ٤٦ - ٤٥ - ٤٤ - ٤٣ - ٤٢ - ٤١ - ٤٠ - ٣٩ - ٣٨ - ٣٧ - ٣٦ - ٣٥ - ٣٤ - ٣٣ - ٣٢ - ٣١ - ٣٠ - ٢٩ - ٢٨ - ٢٧ - ٢٦ - ٢٥ - ٢٤ - ٢٣ - ٢٢ - ٢١ - ٢٠ - ١٩ - ١٨ - ١٧ - ١٦ - ١٥ - ١٤ - ١٣ - ١٢ - ١١ - ١٠ - ٩ - ٨ - ٧ - ٦ - ٥ - ٤ - ٣ - ٢ - ١ - ٠ | ٥٥ - المصدر السابق، ص ٢٧ - ٢٦ - ٢٥ - ٢٤ - ٢٣ - ٢٢ - ٢١ - ٢٠ - ١٩ - ١٨ - ١٧ - ١٦ - ١٥ - ١٤ - ١٣ - ١٢ - ١١ - ١٠ - ٩ - ٨ - ٧ - ٦ - ٥ - ٤ - ٣ - ٢ - ١ - ٠  |
| ٢٩ - المصدر السابق، ص ٢٢٩   | ٥٦ - المصدر السابق، ص ١٦ - ١٥ - ١٤ - ١٣ - ١٢ - ١١ - ١٠ - ٩ - ٨ - ٧ - ٦ - ٥ - ٤ - ٣ - ٢ - ١ - ٠   |
| ٢٨ - عبد الله العرا، التوبة، الشروع للمصحة والإعلاء، ص ٤٢ (١١١١)، ط ٢، ٢٠٠٥، ص ٢٧   | ٥٧ - المصدر السابق، ص ١٣٩  |
| ٢٩ - التوركة، ص ٢٤٩ و ٢٤٦   | ٥٨ - المصدر السابق، ص ١٢٩  |
| ٣٠ - المصدر السابق، ص ٤٦ - ٨٣ - ١٨٧ - ٢٠٣   | ٥٩ - المصدر السابق، ص ٢٢٢  |
| ٣١ - المصدر السابق، ص ٢٥٢   | ٦٠ - المصدر السابق، ص ٢٥٤  |
| ٣٢ - المصدر السابق، ص ١٢٢ - ٢٠٩ - ٢٢٥   | ٦١ - المصدر السابق، ص ٩٨   |
| ٣٣ - المصدر السابق، ص ٢١٣   | ٦٢ - المصدر السابق، ص ٢٧   |
| ٣٤ - المصدر السابق، ص ١٩٢   | ٦٣ - المصدر السابق، ص ٩٧   |
| ٣٥ - المصدر السابق، ص ٢١٥   | ٦٤ - المصدر السابق، ص ٩٨ - ١٠٠   |
| ٣٦ - المصدر السابق، ص ٧٠ - ٢١٦ - ٢٢٩  | ٦٥ - المصدر السابق، ص ١٠٦ - ١٠٧  |
| ٣٧ - المصدر السابق، ص ٢٢٠   | ٦٦ - المصدر السابق، ص ١٢١ - ١٢٠  |
| ٣٨ - التوبة، ص ١٥٥  | ٦٧ - المصدر السابق، ص ١٢٢  |
| ٣٩ - المصدر السابق، ص ٢٧٠، على محيل التمثيل لا المصدر   | ٦٨ - المصدر السابق، ص ٢٧   |
| ٤٠ - التوركة، ص ٢٥  | ٦٩ - المصدر السابق، ص ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ |
| ٤١ - المصدر السابق، ص ٢٠  | ٧٠ - المصدر السابق، ص ٧٠   |
| ٤٢ - المصدر السابق، ص ٧٠ و ٤٨ و ١٠٤   | ٧١ - المصدر السابق، ص ٧١   |
| ٤٣ - المصدر السابق، ص ٤٣  | ٧٢ - المصدر السابق، ص ٧٢   |
| ٤٤ - المصدر السابق، ص ٢٩  | ٧٣ - المصدر السابق، ص ٧٣   |
| ٤٥ - المصدر السابق، ص ٢٦  | ٧٤ - المصدر السابق، ص ٧٤   |
| ٤٦ - المصدر السابق، ص ١١٣   | ٧٥ - المصدر السابق، ص ٧٥   |
| ٤٧ - المصدر السابق، ص ٨٦  | ٧٦ - المصدر السابق، ص ٧٦   |
| ٤٨ - المصدر السابق، ص ١٨  | ٧٧ - المصدر السابق، ص ٧٧   |

(بحره)، و(يشعر بهما) بدلاً من (تسب)  
وتحكي (تلاصقاً) بتلاص بدلاً من (لي)، من  
٩: وبعده (تتم) بـ (ع) بدلاً من (على)،  
ص ٥٠ - ٢٥٢

١ - حارة وقويان، ص ١٨ - ٢٤ - ٢٢٢  
٢٢٣

١٠١ - المصدر السابق، ص ٣٧٦ - ٢٢٣

١٠٢ - المصدر السابق، ص ٢٥٥

١٠٣ - المصدر السابق، ص ٢٥٥ - ٢٥٢

١٠٤ - المصدر السابق، ص ٥

١٠٥ - المصدر السابق، ص ١٣٤

١٠٦ - المصدر السابق، ص ٨

١٠٧ - المصدر السابق، ص ١٧٠

١٠٨ - المصدر السابق، ص ٢٩٧

١٠٩ - المصدر السابق، ص ٦٤

١١٠ - المصدر السابق، ص ٣٠٦

١١١ - المصدر السابق، ص ٩ - ١٠

١١٢ - المصدر السابق، ص ١٣٧، والآيت هـ  
من سورة آل عمران، الآية ١٦٨ - ١٧٤

١١٣ - المصدر السابق، ص ١٦٧ و ١٩٧

١١٤ - المصدر السابق، ص ٣٣٧، ٣٣٣

١١٥ - المصدر السابق، ص ٢٦

١١٦ - المصدر السابق، ص ٥٢

١١٧ - المصدر السابق، ص ٢٢٥ - ٢٢١

١١٨ - المصدر السابق، ص ٢٠ وما بعد

١١٩ - المصدر السابق، ص ٥٤

١٢٠ - المصدر السابق، ص ٣٧

١٢١ - المصدر السابق، ص ٣٩

١٢٢ - المصدر السابق، ص ٤

١٢٣ - المصدر السابق، ص ١٤٥

١٢٤ - المصدر السابق، ص ١٤٧

١٢٥ - المصدر السابق، ص ١٢٣

١٢٦ - المصدر السابق، ص ٢٥٢

٨٤ - المصدر السابق، ص ٩٤ - ٩٥

٨٥ - د علاء الأسواني روائي وكاتب مصري  
طبيب أسنان. له مجموعة قصصية عنوانها  
(ميراث صديقة)، طبعت عام ٢٠٠٠. له  
روايتيه عمرة وتغريب فقد صورت عن عمر  
ميريت في القاهرة عام ٢٠٠٢. وأحمد هـ  
على الصفحة الرابعة المنكرة عن مكتبة منبولي  
في القاهرة عام ٢٠٠٣

٨٦ - عمرة بعبور، ص ٣٠٠

٨٧ - المصدر السابق، ص ٢٢٧

٨٨ - المصدر السابق، ص ١٣ - ٢١٧ - ٢٨٢  
٢٢٧ - ٣١٧

٨٩ - المصدر السابق، ص ٢٢٢، ٧٦، ٢٩٥

٩٠ - المصدر السابق، ص ٥٣ - ٩٨ ونلاحظ  
الأمر نفسه في ص ١٠ - ٧٥ - ١١٥ -  
١٧٤ - ٢٠٣ - ٢٢٧

٩١ - المصدر السابق، ص ١٠ - ٣٧ - ١٢ -

٥٢ - ٥٥ - ١٧ - ٦٩ - ٢٦ - ٩٥ -

١١٧ - ١٢٥ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٢٣ -

١٧١ - ١٧٤ - ١٧٤ - ١٩٩ - ٢١٠ -

٢١١ - ٢٢١ - ٢٢١ - ٢٩٥ - ٢٩٦ -

٣٠٩ - ٣٢٩ - ٣٣٨ - ٣٤٦

٩٢ - المصدر السابق، ص ٢٢٣

٩٣ - المصدر السابق، ص ٩٥ - ٢٠٩

٩٤ - المصدر السابق، ص ٣٠١

٩٥ - المصدر السابق، ص ٢٢٨ - ٢٩٥

٩٦ - المصدر السابق، ص ١٨ - ٢٣ - ٨٢ -

١٠٧ - ١٠٨ - ١٢٢ - ١٢٢ - ١٥٩ -

١٧٠ - ١٧٦ - ١٩١ - ٢٠١ - ٢١٤ -

٢٤٧ - ٢٦٤ - ٢٩٢ - ٣٠٢ - ٣١٢

٩٧ - المصدر السابق، ص ٣١ - ١١٧ - ١٩٦ -

٢١٣ - ٢٢٤ - ٢٤٩ - ٢٧١ - ٢٩٦ -

٣٠٣ - ٣١٢ - ٣٢٠

٩٨ - المصدر السابق، ص ٥١ - ٥٣ - ٩٦ -

١٠٥ - ١٥٢ - ١٨٥ - ٢٢١ - ٢٢٥ -

٢٥٢

٩٩ - بها الخطأ في استعمال (كثرة)، ص ١١٦،  
٢:٢ والخطأ في (يوجد)، ص ٣٦ بدلاً من

## المدينة/ الحب... بيروت ودمشق في شعر نزار قبّاني

د. عبد المجيد رزاق

جمهور للشعر الحديث، وما يجعلنا، أيضاً،  
نطرح السؤال الآتي ما أسباب هذه الظاهرة  
ومرئها؟

في ما يأتي نحاول الإجابة عن هذا السؤال  
في سياق الكلام على "المدينة" في شعر نزار  
قبّاني.

### صورة شائعة.

لنزل قبّاني صورة شائعة لدى معظم  
المتلقين، بمن فيهم الشعراء والفنّاء، من  
مكوناتها أولاً أنه الشاعر العاشق/ المعشوق،  
الناطق بحطب مجذّب للحب، أو بلمحة أكثر دقة  
الناطق بحطاب نوع من العلاقة بين الرّجل  
والمراه كثر الكلام عليه، وسوف نشير إليه في  
فقرات تالية في هذه الدراسة، ثانياً أنه الشاعر،  
التهجاء السيلسي - الاجتماعي، الناطق بحطاب  
محفر للواقع السيلسي/ الاجتماعي، ساحر منه،  
ثالثاً أن شعره يعاني، محوره أدب الغربة،  
وينصف بسهولة اللغة ويناطلها ويوصحها  
وتميلها والتعميم والترويض/ التكرار على  
مستوى الصّورة والفصاحة، والتعبر الصمت  
للاحاساس بعلمه الدائب، والمبالغة التي تصل  
إلى حدّ اللاعراق والعلو في كثير من الأحيان.

بحث الفنّاء والشعراء عن هذه الصّورة  
الشائعة، بحث عديدين منها الشهرياريّة،  
الفرجونيّة، المتخيلة، الأوبسيفيّة أحلام البرجوازيّة  
الصغيرة، ووجد كثير منهم في شعره ما يوبّد  
وجهه الخطر هذه أو تلك ومن نماذج ذلك، نذكر  
على سبيل المثال

### مقدمة

يهدف هذه الدراسة إلى تقديم معرفة لولا  
بالجمهور الأساس في شعر نزار قبّاني، وهو، كما  
يسمى، المتخيل إلى خلق شخصيّة جديدة لمدينة/ الحب،  
العهد، الحرية، في عالم سنّه "المتخيل"، ما شكّل  
ثقافة تصدّد في هذا العالم ككثي يربو الملائك  
منها، فك يربو ككثي ينجح في دخلها عوالم  
لقداه... وثقافة برورية الشاعر إلى كلّ من  
بيروت ودمشق، وهما السبيل القتل قحنا حنوا  
وعسا ومتميّزاً في شعره...

### سيرورة الشعر.

بعد نزار قبّاني أكثر الشعراء العربيه في  
العصر الحديث، مبرورة شعره، لمصنوع  
مستيقه ككثي ينجح بالماله، ومجموعه  
شعره ككثي نعد طابعها، ولا نوال، مركب  
كثيراً<sup>(١)</sup>.

(ما نعتده مصنوعاً هو الأعمال الكافيه، الطبعه  
الصادقه عشرة) وشعره ينجح ويحفظ في  
الذكورة، ويرتد على الأسس في المجالس  
والمحافل، ما يجعلنا نعد الخطر في رايين  
مختلين، يقول احدهما لم يعد الزمن من الشعر  
بل هو زمن الرّواية، ويقول الآخر ليس من

(١) يعتمد الأصل لكثله ٩ - ٣ بيروت، منشورات نزار  
قبّاني، ط ١٩٦٧، ص ٢٠٧، ص ٢٠٧، أسفا، والأرقام  
الموجودة بين قوسين من أرقام التصفيف المتكثف منها  
وما نعتده من مصدر حرر يذكر في مؤلفه في  
الأسس

على مقلصير النساء وما حرجها/ ويطلبون  
بتصب منتقني/ لثني عن سؤو حبيبي  
شعر اكتب/ لثني حبيب في وصف النبل/ فهل  
تراني كبر/ ساطل/ حترف المحبة/ مثل كز  
الانبياء/ - ولرجو ان اظل كما انا - طفل  
بحرين فوق حيطان السور كما يشاء/ حتى  
يصير الحب في وطني بمنزلة الهواء/ واصير  
الأمور/ لطلاب الهوى/ واصير فوق شفاههم/  
انفا وبنو.. " (٦٨٢ - ٦٨٤)

يتنو واصحا لي نرفل قبلي يرفل النهم  
الموجبة اليه، ويصنف موجيها ثلاثة اصناف

١ - الشاعر الى اثبات انهم مشغولون ٢ -  
الأكرام والسمرة ٣ - الأغنياء ويوضح  
لهؤلاء انه شاعر مقلص لثني الجمال، ويقاوم  
الطغنى. لهذا في وصف النهار، وعز عن  
حبه، وبك - ولعل هذا هو الأكثر فيه -  
من اجل ان يصير الحب في وطنه بمنزلة  
الهواء، فيصنع (بجنية جديدة، مثل كل الانبياء،  
ويكون شعره سحرا يشبه كلام الله في التوراة،  
ففي هذا الصنف الابجنية الجديدة يتمثل  
خلاصه، وهذا ما تتيحه واصحا في كثير من  
قصائده، وفي ما يأتي نماذج مختارة دالة

#### الخلاص

#### نبي الابجنية الجديدة

يعني حار قبتي، في بحر قصيدته، انه  
شاعر الهوى/ الحب/ العشق، ومن النماذج الدالة  
على ذلك نذكر

- "جنتها نزل الجراح، فقلت "شاعر الحب  
والانقياد، ما بك؟" (٢٩)

- "عشرون عاما، يا كذاب الهوى/ ولمزل  
في الصمعة الأولى" (٢٢٠)

- "نما مع الحب حتى حبر يقتلي/ اذا علمت  
عن عشقي قلت ان" (٦١٣)

- "انما لا اكتب حزن امراؤ واحدة/ اني اكتب  
تاريخ النساء" (٦٣٧).

لا يمثل الجلس خلاص هذا الشاعر  
المسوخ بالعشق، وانما يكون نوعا من التفرغ،

" / لم يبق هذا السوء/ لو فوسر/ الا  
رعت بلهه رايته/ لم يبق رواية بجسم  
جينة/ الا مزمت فوقها عريتي/ فصنت من  
جدة السماء عيادة/ وجبت اهراما من الخفاف/  
وكتب شعرا لا يشبه سحره/ الا كلام الله في  
التوراة/ مغرب الف عبدة/ وعده/ فوجنت  
اصفها عبده -تي" (٢٢٠ - ٢٢٢)

- ماك بهتك من الكور/ ما نمت لحرث  
كلخصي على السرير الواسع" (٢٦١)

- "عندما ضرورتني/ جوب جندا/ اشعر بما  
يشعر به اليماني/ حين يرهز لديه شجرة"  
(٥٢٥)

- "البحر / لا يعرف اسماء مرافقه/ ولا انا  
اشكر اسماء راياني/ كل مسكه، كل امرأة  
كدها/ يتوب" (٥٢٩)

فالانا الممثل للانبياء الممتحون عليها،  
لغاص فيهم وبها، طاع في هذه النماذج، انا  
فرعون، خليفة، فاتح، نبي، ملاك

#### النهم والرد عليها

كل برز قبلي يعرف ما يقال عنه، وعنه  
نهما توجه اليه، وكل برز على هذه النهم،  
ونذكر هنا بعض النماذج، على سبيل المثال

يقول "بهموتسي بكل ما في كتب الطب  
النفسي من امراض، لينمو بهم مشغول وانمي  
مبحر، ولا احد يريه ان يسمع الى اذانتي،  
فلما شاعر وطفر احضر العيين مشغول على  
بوابه مديبة لا يحب الاطفال، ولم يصح لها ان  
اضرب وردة او يبول شعر" (٥٥٢ -  
٥٥٤)

ولانه، كما يقول في موضع اخر، كل الى  
جفت الشعر صفوة برجواريا صمغرا،  
واصفوه الى قلعة المحرقة، ولم يكن في  
رمن الفج قبيحا، وانما كل صبيقا لليامسين  
(٤٨٠)

ويقول: لانني لا اسمح للغير ع/ احنية  
القياصرة/ لانني اقوم الشاعر في/ مدبلي  
المحاصرة، لان شعري كله/ حرب على المعوق  
والقتار/ والبربره/ يشمني الاكرام  
والسمرة / ويقول عني الاغنياء / اني نحفت

" اني لصف ، وكم خلق انا ومصرا /  
ككهم في حسب الارض ما خلقوا " (٤٣)  
لعه "المنية الجيد" الجيبه

هذه الانجيه الجيبه /الاصاهه هي لعه  
منيه جيبه منيه البعد التي يصنعها الارض /  
الحب، عزاء عن هذه المنية في مدح من شعر  
قبيتي

- "بحر حيك طقس المنية، ثيل العبدية تغدو  
الشوارع عدا من الضوء تحت رناد المطر"  
(٢٤٥)

- "انزل كل فت ، يا حبيبتي، ويوم رحلين  
عن صتري، فلا لبس" (٢٢٧)

ان المرأة /الحب/ العربة هي منية برار  
قبيتي، وان الشعر "العراق التي يشطها هذا  
الحب هو وطنه، ووطن كل خاتمة في مدينة  
الشرق التي تلح شعره، يقول "اسي امرأة لا  
بعد / نسي منيه احرائي / يحلق الشرق  
اشعاري. ويلعبها كل عاقبة اهديتها وطن"

#### لناية المدينة - العيد /معمسان

شعر الحب / حراعه هو وطن المرأة /  
المنية العيد . لكن المعارقة الكبرى تتمثل في  
أن الوضع العام سوى ذلك لعماء، فيه تقوم  
منية "معمسان"، والاسم واضح الدلالة، وهذا  
تتشكل نلبيه بصدع بطن عالم برار قبيتي  
الشمري، طرفها الأور المنية /الحب، العيد /  
الحرية، وطرفها الثاني المنية /لمعسل

يتم الشاعر تقريبا سرياً جداً عن بلاد  
لمعسل فيقول:

- "جميعهم هياكل عظميه في منحرف  
الرمي / ما كان يدعي ببلاد الضم يوماً صلا  
في الجعرانياد دعي "يهودسفل" لم يبق في  
عقر التاريخ / لا سوف ولا حصار / هل  
تظنون بنده صغره عن رهن لمعسل / تلك  
التي حصد من شمس الاربعاء الي بلاد لمعسل /  
تلك التي بعد من شواطئ الفجر اني شواطئ  
القتل / حيث الذكور يسمعه عن النساء / حيث  
النساء يسمعه عن الذكور / حيث التراب يكره  
اليفور" (الأعمال السيميه الكامله، ٢٧/٦ -  
(٤٤)

مختاراً، انقرا قوله على مجيل المثال "لا أحد  
يعهم ما ملية شهريز / حين يصير الجنس في  
جثثنا نوعاً من التوار / مختراً نشبه في التل  
والشهار بشاعه الاخضر / حين يدور. البره  
من حريمه / سيمتنا كونه المحتر / وكلها كثرة  
العمل / ان معهم فيا / لي معي احرائي  
شهريز / فحين ألف امرأة / يتم في جوري /  
احسن ان لا أحد / ينلم في جوري" (١٢  
٢٦٤)

فلن يجد هذا الشاعر الحلاص " يقول برار  
قبيتي، في معمه "سنة رساله حب" "لأن النساء  
يغنين ويذهبن، كما بقي التربع ويذهب، وكذلك  
الحب فهو مسافر قصير الاقامة، لا ينجح جعله  
حتى يخلتها ويرحل من جيب. ان الحب يجعل  
رائع بحر ربيب، ولكن الاروع معه هو هذه  
الشراف التي يتركها على فقرتنا، وتلك الرمد  
الذي يفي مله على اصحابها المرأة جميلة  
الاجمل منها آثار اقامتها على اورقها بعد في  
تذهب" (٤٩٨)

في هذا القصاه من الرؤية إلى الحب  
الكثلية، نقرأ قوله:

- "انا انا بالعمالاتي واحبتي / تراب يهنيك  
قد حوالتك بها" (٢٢١)

- "كلّ الدروب أماننا مسنودة / وخلصنا في  
الرسم بالكمالات" (٢٢٢)

بمعنى هذا العشق اني ن. بتي. مثل باقي  
الأنبياء، بالمنية جديدة، ويتركها للناس من  
بعده، وهو خطر ذلك بوصف، فهو

- "المن يكي ان ترك للأفعل بعدي لمة  
لوانس تركت للعشق ابجدية" (٢٥٧)

- "أرفض ميراثي / ومن فلسطين ومن  
صمودها من طغاف النار في جروها من  
لمحب المعوم بالسمع / ومن ودها اصبح  
ابجدية" (الأعمال السيميه الكامله، بيروت  
منشورات برار قبيتي، ط ٢، ١٩٩٩،  
٢٥٢/٣)

وصالح الابجدية الجديدة، الرافض. . وخلق  
ويصيه

- "في رفض رمقي وعصري / ومن الرقص  
توك الأشياء" (نسخه)

وفي البلاد التي يكره ترويحها ليدور ليس من رزع ولا من خصب ولا من خلق.

### الحربة شرط الخلق

كل الشاعر يعمي إلى خلق مدينته العبد/ حيث التراب فيها يحشئ النور، والشعر هو هذا الخلق، يحلطب قبلي أبا تمام فهو.

أبا تمام، إن الشعر في إعطائه سفر

وإبحار إلى الأبي ويختلف ليس ينتظر

ولما جعلنا منه شيئاً يشبه الزفة

وإيقاعاً ناصباً يدق كفه القدر

وكيف لا بد، ليتحقق له الخلق، من أن تتوافر له الحرية، فمن دولها ليس من خلقه حتى على مستوى أصول الشعر وفواعده، يحذر قبلي عن ذلك فهو.

— "أبنا بالزعم من الحربة التي كتب أمرها كشاعر، كتب أحسن، في كثير من الأحيان، بقفي معيد بأصول الشعر وفواعده وأطرائفه العلمية، رمل هناك أسماء خلف سائر الناس تريد أن شعر عن دنيا خارج شكليات الشعر ومعادلاته الصارمة ويختار آخر كتب هناك منطقة في داخلي، تريد أن تتفصل عن سطوة الشعر تريد أن تتجاوز الشعر..." (٤٩٨)

### بيروت/ المدينة العبد

هذا الإحسان بإرادة الاتصال هي السلطة في بلاد قصصنا، حتى عن سلطة أصول الشعر وفواعده، هو الذي جعل نزار قبلي يحشئ بيروت بالمدونة الأتقى بوصفها المكان/ المصفاة الحرية، الذي لا يند هوته الممنه يكونه المكان الصالح للإقامة والزرع والخصب والخلق والحق، لا المكان الذي يسميه به كل شيء ويهرت منه المكان وينهم، أنتمال فيه لأن يصبح "أنا" من صرصر (٧٠٥ - ٧١٠)

### بيروت، مرحلتان من الحصور

ليروت حصور بارز في شعر نزار قبلي، ويمكن التثبت، في هذا الصدد، عن مرحلتين الأولى شمل ما قبل الحرب التي بدأت عام ١٩٧٥، والثانية تشمل ما بعد هذه الحرب.

### بيروت/ المدينة الحب

في المرحلة الأولى، تحصور بيروت، في ترويحاً فصلاً الحب، بوصفها المدينة/ الحب، حيث تكون الحبيبة سلطه مستحوذة ليس في الشكل سواها، بل لا يكون الشكل من سواها، والتماذج الدالة على ذلك كثيرة نذكر منها

في قصيدة "شجرة سحر لأموه اعينها" يطلب من حبيبته أن ترحل عن لبنان ليرى لبنان، لما راسم هي موجوده فهو لا يرى سواها، وتر- اسمه الأمكة هنا بوصفها الشكل/ المرجع الذي يكون فيه معها

"تجوك يا ميني أن يدركي لبنان/ أن يرحلي/ حتى أرى لبنان/ باسم جعينا واليدان فوقها يتان/ باسم ندي المصدي في جينز/ وبينه المهجور في طريجه/ ريفيني على درب الزروة القصصاء/ فرجوك يا ميني، أن يدركي بيروت في عافية الزهر... لبنان/ كل أنت حبيبي/ ويوم ترحلين عن صدي/ فلا لبنان (٢٣٤ - ٢٣٧، وراجع المزيد هل سمعتم لي أن اصطاف ٥٩٤ - ٥٩٧ ويريد بيروت ٢٨٤ - ٢٨٥)

ويج تذهب إلى الجبل فصب، "تصبح بيروت قلعة غير مسكونة تصبح أرملة"، فهو صدك ما يحداه بعيداً عن صدي (٥٢٢)

بيروت تولوه، لكنها تعوض تحت "عبيد السورويين" صارت بيروت هي النساء منذ اليوم الذي خلقي وإياها فيها بيروت شيء لا يحس في الزوايا صمما تكون القاتل على صدي (٣٢٧ و ٣٢٧)

نجد بيروت هذا الموقع لأنها المكان/ المصفاة الذي ليس فيه للعب خرافة ولا نسل فيه الضيق عن استيقظ، لأن اللعب فيه نور الله في كل مكان (٣٧١ و ٣٧٢)

## فقد بيروت الأشي

وفي المرحلة الثانية، حصر بيروت قصائد طويلة جمعت في مجموعة شعرية عنوانها "ألى بيروت الأشي مع حني" وصدرت في عام ١٩٧٨، التي بعد سنوات الحرب اللبنانية ثلاث سنوات، ولعلها صارت أبداً لهذه القصيدة التي اعتُبت ما سمي بحرب العشرين قصصاً هذه المجموعة قصصاً مقطوعة من إحدى القصائد، بينما بدأ "يا بيروت يا بيروت يا أثنائي من بين ملايين الضحايا"، مقدمته عنوانها "البحث عن مساحة للكتابة"، ويبدو أنها التفت في أمسية شعرية للشاعر في بيروت، ولقد، كما يقول، ولأنه قصصية، وارتفع قصائد طويلة هي "يا مس الدنيا يا بيروت"، "سمع وسئل صليحة في بيت بيروت"، "بيروت محيطكم بيروت حبيبي"، "بيروت تحرق واحداً".

يمكن للقارئ أن يلاحظ هناك ثلاثة أمور، أولها أن الشاعر يطرح أسئلة الشعرية بـ "البحث عن مساحة للكتابة"، ما يعني أنه قد هذه المساحة، المتمثلة بـ "يا بيروت"، ولما كان قد بحثنا عن مفهومه للكتابة وموقعها وبورها، نتذكر دلالة بيروت/ مساحة الكتابة، فهي ليست مكاناً/ الحب لمحب، وإنما هي المدينة العبد التي تتأخر فيها شروط الحب/ الحزن/ الأبداع، وسعادة الإنسان وخلاصه وحنينه، وهو، إذ، تبحث عن مساحة بديله، بمعنى في شعر شق مسحت عنه بعد قليل.

وثانيها أن الشاعر وصف بيروت بـ "الأشي"، وجعلها بـ "أثنائي"، ما يطرح سؤالاً، ماذا يقصد بـ "الأشي" هنا؟ في الأجله عن هذا السؤال لن نستخدم الاستنباح والتأويل، وإنما سنعتمد الاستقراء المتكرر لنصوص الشاعر، ولتقرأ

— "أريك وأدعك كالجملة/ وصليحة كميده العصابة/ وشارة كالمزلة/ ما بين حب وبين نهامة/ أريك أثنائي لبحر لو الشجر/ وبقي العمام البنا وبقي المطر/ أريك أثنائي ولا أدعوك لنسي/ ولكن أهدم كل البصر/ أريك أثنائي لأن الحصار أثنائي لأن

القصيدة أثنائي/ وسبيلة القمع أثنائي/ وقارورة العطر أثنائي/ وبوليس بين المذات أثنائي/ وبيروت تنمي — برغم الجراحات — أثنائي" (١٦٨ — ١٦٤)

فالأشياء، كما هو واضح، مفهوم من مكوناته: الواسع، الضام، الحزينة، الحبيب، الحصار، الجمال، العطاء، العطر، والأشياء سعادته ليشتر جميعهم وليس لرد لها بكر، وهي لا تعيد نفسها أبداً، "لها شارة لا تقبل الفتح والترك" (١٦٥)

والأمر الثالث هو أن فقد بيروت لا يفقد هويته، لأنه فهو بيتي وبيروت تحترق، فحرائق بيروت تشعل حرائق الكتابة، وليس من "مرسة" للوجه والقلع سوى الحبيبة، بون

— "لقد جعلنا الحرب الأهلية حواريين برين/ يتكلمون من شهيد/ يتكلمون من شهيد/ لقد انفجرت بيروت بين أصليتي/ كدواء حساسية/ وحطب سطوها في صوبي ولؤلؤي/ فصاعدي على ترميم وجهي/ وترميم لحي" (٢٥٦ و ٢٥٧)

## قلب بيروت وأسباب الفقد

## الحزينة/ العجز

والشاعر الذي يطرح، هنا، هو لم صارت بيروت/ الأثنائي، وفقاً للمفهوم الذي بناه، إلى بيروت الحرب، التي سخرت وتحوّل العاشقين إلى حيتان برين\*

بعد، في قصائد الشاعر، قصيدة عنوانها "عرب الحروب الفلسطينية" كتب عن قادة المقاومة الفلسطينية كمال ناصر وكمال عدوى وفي يوسف النجار وروجه الذين اغتيلوا، في منازلهم، في شارع هودان في بيروت، في نيسان/ أبريل عام ١٩٧٣

يحدث شارع "الردان"، في هذه القصيدة، حوقاً دالاً على أمرين أولهما أن المقاومة الفلسطينية وجبت في أحد شوارع بيروت ثرائها مكاناً لها، وثانيهما أن هذا المكان لم يكن محمياً، ما يشكّل تناقضاً الحزينة/ العجز التي تحدثت الحزينة للمقاومة مكاناً توجد فيه وتكتمل لكن



افكار ما، تصال الملقود، اصطحاب النساء  
علائية، الاستمتاع ببيرد البقاع الخ

### الحرب / الوطن

#### نقاء النخلة المصروفة بدنها

يقرب العيش في بيروت / الحب، الكلبة،  
السماء، غز ان ها المكل كل مسكونا جو من  
ذنب الى قلم الحرب، فكل الزحيل، لوردي،  
وكلت بيروت تصيده مطعوبه على راحة به  
الشاعر يحملها ويقدمها شهادة على عصر  
عربي يحترف قتل الفصائل تنكث الجروح  
فتصير قبيلة من الدراج، ويصير جرحه وطناً له  
مسلحة الكور، وان يحول الحب / الوطن الي  
المعبر / الحرب / الوطن المعتد على مسلة  
الكون، ينشر الشاعر بقه معنى

والصبي يعني، في روية الشاعر، ان لا  
يستطيع الكلبة والقول والتمديد، وان يراقبك  
الشرطي، وان لا تملج حيك، يف بيروت،  
صيرت بلاد لميسيلي كلها ميني، وها تظل  
بيروت حمة مصروفة بدنها، لا مصي

كلت بيروت في زمن مصي، يستعيد  
الشاعر ما كتبه طبيعة، وثقافة، وحريته، وعطه  
و نورا اجمل رياه لمينيه، كل سقوطها بشيه  
سقوط شمعدان بلادي الشموخ، سقوط مسيلة  
حلاي بالنجم، سقوط سبع كتيبة فوق رؤوس  
المصلين وان يكر بدنها اسما عاشت حينها  
بالطور والعرض، هذا نيب لا يكمي، كما يور،  
وتحر جميعا مسؤولون عن موت بيروت  
(٤٧٢)

ويحاطبها "يا ست الدنيا، يا بيروت"،  
فيشام، ويعتد ويعترف "لقدنا كفت  
تدعي الحرية"، ولا يفهم كيف انقلب المصور  
النوري لطفه لبن وحشيه (٤٧٢)، وباندييه  
لومي من تحت الموج الاروي، يا عشتار،  
لومي كسيدة ورد، او لومي كقصيدة باره ب  
حق اللؤلؤ، يا ميناء المشق، ثم بزل "سبح  
رسلك" يسبح في بريد، فيسبح، ويعيش ان  
اقتله سرقوا كتي ميني، عصر "اكتب من دحل  
موله" (٤٧٧) ثم بسل لقلدا قتلوا / هذه  
الآلتي التي كفت ترش الماء في وجه /

المعبر جعل هذا للمكان مكل اختي، فقد، ما  
يعني ان شرط وجود الحرية وفعاليتها هو القوة  
التي بحميتها، وهذا ما يور في شقه صراع  
جاذب، في ثياب، بين من يربد للمعومة ان  
تبقى وبين من يربد موع سلاحها، اي بين من  
يريد القوة وبين من يربد العجز، والمشكلة تدعي  
متخله في املاك موكسي الوجوه والفعالية  
وهما الحرية والقوة

فما الذي كور هذه اقلية في القصيدة  
اشار دالة على واقع فاند كل جحر قلب  
المسيرة / الحب، العهد، الحرية. ولغرا ما يحوله  
الشاعر في هذا المصدر

— "يشوع فردان كلف نموت الحيوان  
الجميلة بصمتا، وكل رجل السيفه في  
"الولشي بيلا" يمشون كالحاروب الكسوف على  
فصل الجراف، وكل رجل العقيدة يستشعر  
بافكار "مؤ" ويحرفون اتصال على طلب  
"المالور"، الفاعل / الفاعل الجواسيس  
يصطحبون النساء علائيه ويرتضون بيوت  
البقاع / ويمشون شمس شواطئنا الساحرة  
وكانت فلسطين بين المحيط وبين الخليج /  
تفتش عن عرفة شاعر (٧٢٦ — ٧٢٤)

تحت هذه القصيدة يبدع مزيه بسيطة ترسم  
مشاهد هي ١ — موت الملقودين — ٢ —  
حزنة رجال السيفه — ٣ — صال رجال العقيدة  
لاجوب — ٤ — فاعليه الجواسيس واستماعهم  
٥ — فد فلسطين مكل لها في الوطن العربي.  
وتشكل شذائبات دله منها موت الحيوان الجميلة  
/ عين لحرور على الفصائل، رجل العقيدة  
المصور / فاعليه الجواسيس، المكل الواضع  
الصاح للجواسيس، فقد عرفة شاعر فلسطين

والوصح ان الموت كل يمدحه لمصر  
رجال السيفه ورجال العقيدة عن الجملة، وعن  
توفير مكان لدماء، ما يعني ان لا حرية مع  
العجز، والحرية العجزة تبيع المكل  
للجواسيس، فيصطحبون النساء، ويستشعرون  
بالترواح، ويقتلون الملقودين، ما يعني ان  
لنمن من فاعلية من دون حرية فقرة على  
حماية مكنها لقصده... هذا هو شرط قيام  
الدولة / الحب، العهد، الحرية، الآلتي

ويلاحظ ان الشاعر يدخل عن الحطاب  
العام، ويستخدم معجماً لغوياً بسيطاً يتطو  
بمصيل داله كشمعه، مثل ملهى "الولشي بيلا،

## بيروت مدينة لا بديل لها

وإذا تفقت بيروت تبحث عن أخرى، ولكن من دور جنوب يقول "ب" وجنابا ورجعنا نقيم الأرض التي نكتب شعرا! أنت بيروت! ولا بيروت أخرى" (٢٨٦ و ٢٨٧)، ويكرر هذا القول غير مرة ومن نماذج ذلك: نذكر  
 — "كل لبنان لكم مروحة/ نشر الألويا  
 والظل الظليل/ كم هزمت من صحرائكم الياء/  
 تطفون الماء والوجه الجميل/ يا عشاق  
 بيروت القدسي! هل وجئت بعد بيروت الديلا/  
 إلى بيروت هي الأنثى التي/ أصبح الحصب  
 وبطينا التصولا/ إلى بيت لبنان منكم معه/ كل  
 من يغتله كل القليل/ إلى كونا ليس لبنان يا/  
 سوف يبقى عندما أو مستحلا/ كل ما يطلبه منكم  
 إلى بحيرة قزوين" (٢٨٨)

## رماد بيروت وذكريات دمشق

عندما يغادر الشاعر بيروت بحثا عن بديل يحمل قارورة رماد وقارورة رماد، ويحمل أيضا منبته أخرى، هي عشق في زمنها الأرحم، يحضر بمشوق بوصفها منبته الطفولة والشباب والام والحب والحب الأول. يقول الشاعر، وهو على أبواب سفر البحث عن مكان له بعد فقد بيروت

— "الحمل قارورة فيها رماد بيروت/  
 وقارورة فيها رمادي/ أحمل حرامط طفولي،  
 ومكاتب حبيبي/ وسلام بيننا القديم في دمشق  
 ومجده صلافة/ لي وسيل أبي ومحفلة كتي  
 المدرسية/ وكرامته الشعري الأولى/ والبحث عن  
 زاوية من الأرض العربية تكون بمجم ورقة  
 الكتابة/ لا أريد أكثر من هذا/ من عطشي  
 سماء بهجم ورقة الكتابة/ السلاوات العربية  
 صلووات من المجرى/ للتصديق/ التمسير  
 والحواريين والأسلاك الشائكة/ مشكله العالم  
 أعرض مشكله جمعها/ من أجل هذه يقتلون  
 بيروتا/ لا تهر. خير رفيع من الماء في صحراء  
 الحطب مبلحة نغرة للكتابة" (٢٧٠ و ٢٧١)

## دمشق: المدينة الأصل المكونة للذات

تمثل دمشق المدينة الأصل الطفولة،

## الصحاري

(٢٨١) ثم يطلب منها أن تسامحه وها يمكن للفرار أن يتغير طبيعة العلاقة التي كفت لقمة بين المدينة / الحريه وبين البحر وجوا فيها مساحة بخاره للكتابة، يقول الشاعر في نصيه "بيروت محيطكم بيروت حبيبي" "صحيحا" إلى ذلك عشرين وحيدة/ كم كنا كبحر، وكنا جنابا/ عندما يغتلك، يا بيروت، في سوي الأماء/ وحجريا للبحر الجمه في حي "الإبرية" وهي "ملازم" نشر" (٢٨٣)

## بيروت المحبوبة، الصدق

إن مشهدا مائدا بمكر أن يصرف إلى المشاهد العممة التي تذكراها لقاء، ويمتد لها المنهد في هجر من مساهم الشاعر "فحين حين" وجب، "لبيروت وبعدهم لها في بيوت الأماء، في بيروت لم تكن لهم سوى محطه لا حبيبة، وفتنقا لا وطنًا"

يطلب الشاعر من بيروت أن تسامح هؤلاء لأنهم لم يهجروها مجازين، فقد قروا من مزاحض السليمه وغش اللاعير، وكثروا بالذكائين (٢٨٤) ثم ماذا يملكون أن يفعلوا، فهم لا يملكون إلا الاحتجاج ولا الصرخ ولا الصرخ ولا الكف، فد أهرسهم هذه الحرب التي من غير معنى، ورفضوا التحول في مدرسه القتل، وبعوا مع لبنان الذي علمهم الشعر وأهداهم الكتابة (٢٨٥)

ولكن كيف يكون بغاء المثقف بعلمه، والشاعر بخاصة، مع وطن علمه الشعر وأهداه الكتابة، أن حرم، ولم يفتح ويصرخ ويتعق ويكتف، وخصوصا أنه يعرف من أجل صلاحيه القلب الذهب وقودا وحطبا\* يقول "هـ، يا بيروت/ يا صديقة القلب الذهب/ سامحينا إلى جفائنا وقودا وحطبا/ للتحالف التي نهضت من لحم العرب/ مع أن كل العرب" (٢٨٦) فإن كل المثقف بعلمه، والشاعر بخاصة، يحرم في مثل هذا الموقف، فعلى بطر\* ومضى يتنسى إلى وطنه ويحمي حبيبته" الواقع المولم يقول إلى الحريم وجود في بيروت فتنا لا وطنًا، وصلاحيه" لا حبيبه

(الاسجوف (٧١٠ - ٧١٤)

— " لبث شوبعا ولا ميبيا / مسقط  
راسي في عشق الشام يا كوا، يا ساني، لى  
جنوا، في كل اسواق الور - ورده كلشم / وفي  
نكلكين الحلي جميعها / لو لوه كلشم "

وتدر هنا مغارة قد نجد تعسيرا لها في  
عوان القصيدة، هذه السببة الليرة اللولو لى  
نجد حذبة حربه العيون مثلها

ويكرر هذا المكون، المتمثل بالسببة  
الجميلة، حببه الشاعر، التي - ان فيها طعم البلية  
الأولى، الحربية مثله، في غير قصيدة، من من  
مفكرة عاشق عشقي (٧٩٠) رصنه بالشعب  
على سبع عشقي (٧٩٤) وموان عشقي  
(٨٧١) نلاحظ بداية، اولاً، ان هذه القصائد  
جميعها موروثة مثقاة تنظم وفقاً لنظام  
التشذيب، وتكرر بأجمل قصائد الحب العربية  
القصيدة ثانياً، هذه القصائد بحانية بنثر الشجي /  
الوجد، ثالثاً، بنظمها يتقاع / قلبه حزين يتمثل  
بصوت القدر الممد صرحه بهذا الوجد، فيستمر  
ويصبح وتقم المشركه فيه باد لا، ورده، م  
رايله للده ينكر، لثرى والأرض والنيار، م  
يدكر بـ "طلبة"، قديمه نجد نجد التجربة؛  
اد لثوى من بده، وانما علا للحب والشوق،  
تتكون هي الحبيبة وهو قبله الذي يستعيد  
المضي الجمين، ويمنى ان يكون متلها من  
معالمها كالمنسبة التي يعلو منها الصوت اداعي  
للصلاة خمس مرات في اليوم، فكيف يريد ان  
يكون مؤن هذه السببة الاداعي الى حبها ضمن  
مرات في اليوم، وكالتعب الذي يصي نروب  
مؤلة السببة انهو

وقرأ شيئاً من هذا الشعر

قرأ في القصيدة الأولى، وقد أقيمت في  
مهرجان الشعر في دمشق في كانون الأول سنة  
١٩٧١، مطلعها

— فريقت فوقي تراك الظاهر الهدا

فيا عشق، لمأنا نهدا الضبا؟

التيث، الأم، الأب، العترة، السببة المكونة  
للكتاب، فيها تم السعي الأول الى التحقق، متملاً  
في مكاتب الحبيبة الأولى، وفي كراسة الإشعار  
الأولى، لكنه هو هذه السببة بحثاً عن  
"أروية" بحجم ورقة الكفاة، فتح هنا إراء  
ثلاثة أمكن اولها عشق الموطن ومكان السعي  
الأول للتحقق، وثانيها الوطن العربي  
الصحراوي، حيث المسامير والحواريق والسماء  
والحجر والقصدير، وثالثها بيروت المحيط  
الربع من الماء في صحراء العطش، المساحة  
الغرة للكتابة

وان يكن الشاعر قد هجر متبينه عشق،  
فهي سبل مزيد من التحقق في الفضاء الأوسع،  
وتبقى هي موطن الانطلاق من هذا التحقق،  
يعود قد يشعر الحزن بالآهاني، يا حبيبي /  
حين بد الحافر لأول في عشق / والحفر  
الأحر في المجموعة الشمسية" (٥٦٦: ٥٧٧)

يختل هذا المسافر انه "العشقي"، ولا  
يحتل ما في التعريف من دلالة على طبيعته  
لأنماء فهو "تشي العشقي الذي احترف  
الهي / فاحص صوب لثقة الاعتدال / فمر  
عشقي مسافر عي / وبلابل وسابل وفباب / الل  
يد من عشق / الماء الضرع، الحب  
والأهر، وعشق عطي للعروبة شكلها  
وبارصها تشكل الأحفاد" (٨٥٤)

دمشق: صورة مكتملة

نجد هذه القصيدة تحضن مكونات صورة  
عشق في شعر زار فاني، فهي مسقط رأسه،  
وموطن التكرار، وبه السعي الى التحقق،  
وموطن الذكريات الحلو، علاه على انها سببة  
جميلة حربية، بنظمها، ويشق إليها، وممنه  
حربه صعب تاريخاً صعباً للعرب، ان ان  
صانعها الأساس هي العروبة، وسببة  
تجولر فيها لأبدى، ثم هي منبه حبيب  
النسر بنشر فيها المجد

الصدية العيبة. الحميلة والتعربة

ويمكن ان نقرأ نمدح يمثل فيها جميعها  
هذه الصورة المركبة بقول الشاعر في قصيدة

بعد فرقة حر، وهي شعر سبعة وحور غير،  
ويتساءل كيف يشرح ما به وهو فيها دائماً  
مستكور، ثم يتحرر عن شترين أحسن الوقت  
للهورى ويمتدح ماضي المدينة القديم في  
غزلاته في ميسور، وفي شترين حيث  
أسررت بها بئر آبائها

#### دمشق التاريخ/ الحاضر في الأدلس

لا ينسى الشاعر مدينة، وكيف تنسى  
أهاليها الجوراء<sup>١</sup> وكيف ينسى غرامه المجنون؟  
فهو ليلاء التي يمكن الوعي واللا وعي، ولداً  
يولد لها أن عزى حارطة الدن، ومن تقول للدهر  
كفر فيكون، وإن يحسنه ماسور كلهم

يقول هذا عند اللقاء وفي مدائن الزمان/  
العربية في الأندلس في "غزلاته"  
والحمراء<sup>٢</sup> كل يرى دمشق التي كفت  
عاصمة الدنيا، ترك بصمتها ملازم للنفس  
ومعالم حصارها، يمر على سبيل المشايخ  
— "بعينك يا دنيا مزينة" يرى وطني  
مرة ثانية" (٢٧٠)

— "شوارع غزلاته في الظهيرة/ حقول  
من اللؤلؤ الأسود/ فمن مفتحي أرى وطني في  
البحر الكهدة/ أرى مقلات دمشق/ فوق كل  
صخرة/ أجلس في رايها/ ألم يغلب العرب"  
(٢٧٠ و ٢٧١)

— "في سجن الحمراء كل لقنونا ما  
اطلب اللقا بلا ميعاد/ عيال مودواي /  
وتمنق ابن تكور" قلب برميها في شعرك  
المنصب يهر مساو/ في وجهك العربي، في الشعر  
الذي ملأنا صخورنا سموس بالذي في طيب  
"جنت العرب" وماها في الفل، في الرخس،  
في القناد (٢٧٤ و ٢٧٤ للمزيد، راجع ٢٧٠  
و ٢٧٤ و ٨٢٦ و ٨٢٧)

الواضح أن هذه الملاح من الشعر تمثل  
شعر حب يمتزج فيه العزل والحسين إلى الوطن  
والشعبي بتاريخه وألمسي لحاضر، وقد تمثل  
هذه التجربة العربية لحمة سهلة وصحة، وشيعة  
ثيقة كشده عمق هذه التجربة وهو أنها

#### دمشق صابئة العربية

دمشق ذاك التاريخ المجيد عريضة، يقرون

ثم يحفظها

"حبيبتي أنت / أنت النساء جميعاً / ما  
من امرأة أحببت بعدك إلا حقها كذا، ويطلب  
أن تسمح عن جنبه الحر والفتية، فزوجه لا  
صعلق لها، ثم يطلب إلى رجنه إلى ماضيها  
فيها، وإلى ماضيها وماضي العرب، وبمحصن  
الواقع والتاريخ معاً في حقله لحاد إلى الوليد  
يا ابن الوليد ألا سيف توجّهه

فكل أسيفنا قد أصبحت عشا

ويذكر حزياني وهريته، ويسمي إلى  
يعبر أن ليس من قلم فال الحجة إلا اعتل أو  
صليا، وما أجيب الشعر أن لم يركب العصابة  
ويذكر هذا تسوية حرس الشعراء الذين هجروا  
بيروت، ويسأل: كثر شعرهم أجيب الشعر  
عندما لم يركب العصابة

وعن، في القصيدة الثانية، حطبا للنفس  
بؤس الشلم قد نزلوا، يجرهم بل قليلهم لم يزل  
بالعش معولا، ويبدأي شلمه الدنيا وورثها،  
ويقول

وفيت لي زرعوني فيه مقلنة

أو خلقوني على الأبواب قدبلا

...فهاك يا بردى كسيف يستقني

وما ملكك لأمر الحب تبهلا...

وفي القصيدة الثالثة، يتعامل مععجا من  
وقوله على الدمار، فيقول:

وما وقولني على الدمار وقلبي

عجيبني قد طررته القصور

ويخاطب الزمان بماله عن الماضي،  
ويكشف هذا الماضي، فيحفظ مريزة  
وشرافته ورواوب حارته، ويلقي الشام،

### توجد الحبيبة / الوطن في عيني الشعر

في دمشق، في البيت دمشقي، جمالاً  
ورحمة وحشاً، قد يحمله الشاعر في أحله  
في كل مكان، يحمل وطنه وطناً واحداً اسمه  
لحمنا ونحوها ونحوها ويسمى، وجبه عندما حقق  
نصراً في قصيدة "ملاطفتك في زمن الحب  
والحرب"، حيث توخبت الحبيبة والوطن في  
نحو من عرساً يغرب فيه الأشياء، وعدت  
الحبيبة شبيهة بدمشق الجميلة والمأمن

— \* — وصفت مملعة عبيك/متل  
مملعة هذا الوطن/الأحط هذا التحول في  
أول عبيك/ حين اسمعها معاً ليليل الجور /  
فليوم عرس، وتشرق من كل الظهور /  
الأحط كم تشبهين دمشق الجميلة / وكم  
تشبهين المأمن والجامع الأموي " (٨٠٠)

### خاتمة

وفي الختام، يمكن القول بأنه برار كفاً في  
أكثر الشعراء العرب في العصر الحديث  
مسيروه شعر، وتوجد له لدى معظم الملقين  
صورة شائعة تمثل في أنه الشاعر العاشق/  
المعنون من نحو نور والهجاء المبيح من  
نحو نقي، والشاعر العلوي من نحو ثلث

تحت الشعراء عن هذه الصورة، ووجدوا  
في شعر الشاعر ما يوبى وجهه بطريق، ورد  
الشاعر على ما سمعه فيما بلغه بغير عن حبه  
كي يصير الحب، في وطنه، في مربة الهواة،  
فيصبح أجدبه جديده مثل كل الأنبياء

تنبأ هذا الصبي إلى هذا الهدف في ملاح  
من شعره، ورويه إلى الجيب بوصفه مخبراً /  
نوعاً من الغار - ورويه إلى الكتلة التي يشعلها  
الحب بوصفها خلاصاً، ولغة جديدة لمدينة جديدة  
هي المدينة / الحب، الحريه، أهد

وتنور، هاه معارفه تمثل في أن الواقع  
سوى ذلك تماماً، في مقابل المدينة التي يريدنا  
تقصص لمعتل التي تمتد من شواطئ القهر  
إلى شواطئ الفن

يسعى الشاعر إلى تحقيق هدفه المتمثل في  
خلق هذه المدينة، فيشعر بضرورة الاتصال عن

الشاعر "ممد أولم النبي العربي، والشم" يتكلم  
عربي، إلى صناعة دمشق الإسلامية هي  
العربية، وهذه الصناعة الدمشقية قيمه جا  
ومشهورة جداً، إلهة دمشق، من حيث  
الاسم، هي الأولى، وهي المراته والاستادة  
(الكتلة على انقلابي، بيروت منشورات برار  
فنيقي، ط١، ١٩٧٨، ص ١٥٦ و ١٥٧)

### دعش التصد والتحب والرحمة

وفي هذه المدينة العربيّة، يتجول المسجد  
والكنيسة، وتداخل الأديان الإسلامية  
والمسيحية يعود الشاعر "حزب اليوم  
لشرفة/ على الشبك جارتنا المسيحية/ تحبني/  
فرح لا أصلاً حبيني/ لأن يا صبيحة/ بنا  
كهاه تشري/ تلوح لي، تدايني/ أيا ربي/ مني  
سبحي هاه من عدة الدين/ الذين الذين كل الدين/  
أصلاً حبيني/ ويضع لي ذراعيه/ ويحمل عشي  
ريتي" (٩٦٦)

يقدم برار فنيقي، هاه مبهوماً للدين كونه  
هذه الملائكة الإنسانية المتمثلة بعود الأحر  
وحبته، وجبه، وفتح الذراعين له، والسلام معه  
وحمل عشي الزبور له

وفي رسالة الحمن لأمه، يستنحها بالخير،  
ويحبرها بقه حمن بلاده في حلفه صباها  
لأحضر وانحما وبهرها وكل شحها الأحمر،  
وجاً في ملائمة طريها من المعاع والفرع  
ولفكه دمشقه وأب كل ك عوف سماء  
أوروبا وعواطف الإنسب والعشب وحصاره  
الغيب، هاه عروسة المسكر لا برار في  
خطره، ويضم يلى يرسل سلامات إلى بيت  
سفا الحب والرحمة (٧٥٧)

بيت الرحمة والعلى هو بيت دمشقي، وقد  
اقتد الشاعر عندما احتاج إليه يوم موت أمه  
توفيق في لندن، فقال

— "لاي سماء مدّ يديا ولا أحت في  
شوارع لندن يبيكي علينا بهاجنا الموت من كل  
صوب/ ويطلق مثل صمغافين/ فذكر حين  
أراك علينا ونذكر حين نوافي الحبيب /  
أواجه موتك وحدي / وكل الوجوه أملي  
بحل/ وكل العيون حجر" (٤٥٩ و ٤٦٠)

عرا مفده انهم لا يملكون ان يحتجوا، وهذا غير صحيح، فمضى الشاعر ابن كافي يحرس عندما تُقعد حينئذ، منبته العبد، مساحه الثورة للكلية

وعندما يهاجر الشاعر يحمل قاروره رمزها وغاروره رماه، ونكراته في عشق، فتكون عشق هي السببه موطن النكور، وقد هجرها حملها اياها في داخله، وهكذا لا يعيب عشق عه وعن شعره لأنها سببته، فهو "الذممني" كما يصف نفسه، فتحصر بوصفها السببه الموطن ومكان السعي لأون لتحقق، والجميله التي يحسنه ويشقى فيها، والمدينه العربيه التي صنعت تاريخاً مجيداً للعرب، إذ أن صناعها الأساس هي العربيه، والسببه المحصورة التي تتجول فيها لأديان، ويكون فيها الذين يقولوا للأحرار حراً وسلاماً له، وأن حقق انتصاراً في زمن فخر بالهزائم يهتف التحول إلى المعزول فتقوت الحبيبه والوطن، ويعدو الحبيبه شبيهة بدمشق الجميلة والمدن

المطلقة، والاصحاب إلى الطلق بهزينة في مكن/فصاء يوفّر هذه الحرية بوصفها الشرط الأساس للاندفاع، وقد وجد هذا المكن في بيروت

وقد كفى واضحاً أنّ حصور بيروت في شعره من يمحكتين أولاًهما قبل الحرب اللبقيه والتقيه قبل هذه الحرب

في المرحله الأولى تحصر المنبه في ثنائياً فصائد الحب، وكثفت الحبيبه فيها هي المدينه، ومن سببها لا منبه، وذلك لأن الحب، في هذه المنبه "مثل الله في كل مكن"

وفي المرحله الثانيه تحصر بيروت في قصائد طويلة جمعت في مجموعه شعرية عنوانها "إلى بيروت الأثني مع حبي"

كل واحد وصفاً إن الشاعر عانى فقد مكثه/المساحة الثائرة للحب، والكثفه، فرس المدينه "أثني"، والمقصود بالأثني، هذا، الوداع، الصفاء، الحريه، الحب، وأشهر إلى أن أسباب مصاب بيروت كفت كلمه في داخل بيتها، ود بحث عن منبه سبله، يهاجر، لكثفه لا يجد هذا البديل، فيعود لهيب على الرغم من أن بيروت بصري ولولم الجباء الذين رأوا في بيروت محطّنه لا حبيبه، ويعد أحرسهم

## إشكاليات انتماء ألف ليلة وليلة

د. ماجدة حمود

لو لم، وإنما هي التسلية، فمن تكلم العربية فهو عربي" (رواه ابن كثير عن معاذ بن جبل) وبذلك تُلغى الفكرة العرقية الضيقة، خاصة في العربية بكت لغة الجدة الروحية، إذ ينبغي بها، ويستحسنها المسلم في كل صلاة ودعاء وهي بالأصق التي تلك لغة افتقده العالمين والنجاة أيضاً لهذا لم تتغير شيوع بلغة النبي على لساني شخصيات "ألف ليلة وليلة"

إذاً يمكن القول بأن إعلاء اللبالي لم على يد هذه كتاب من آباء الحضارة العربية الإسلامية يدعون في مراحل زمنية عدة، ولم يولدوا إلا في فترة متأخرة من العصر السلوكي، خاصة أن بناءها الحكلي كل معونه بمسطوح استيعاب الكثير من القصص المنوعة عن النصبة الرئيسية (شهرزاد الرواية البطلقة التي تلجأ إلى القصص ابتداءً لروحها من بطش شهر بل) لهذا قد نجد في الليلة أو عدة أكثر من قصة فرعية تتداخل مع القصة الرئيسية بوصفها أن يورث تلك التي حلقة ابتداءً من هذا يلاحظ اشتراك مؤثرات كثيرة في مد اللبالي بالقصص، فدور ابن السني في "الشهرسب" يحاولون بعض كتب لاسمير الفارسية والهنسية والبليزية، التي شكك برأيها معينا لللبالي وقد لاحظنا أن هذه الكتب تعطي قلق الانتماء، فهي تدرء للفر من تارة أخرى للهدوء مثل كتاب "السنيد الحكيم"

على هذا الأساس يمكننا القول بأن فكرة كتاب "ألف ليلة" تنتمي للحضارات المتداخلة لكن الروح التي منحها هويته الخاصة هي روح

شكك بعض الباحثين في أسماء كتاب "ألف ليلة وليلة" للثقافة العربية الإسلامية، إذ رواها ترجمة للكتاب الفارسي "جواز العمل" أي ألف حرافة، وقد عجب به الحلقاء وأولاءه فصح الرواه لمسلمون فصصا على مواله، وقد صباع أصل الكتاب، وبعبارة جرسه العربية

بلح في هذا التشكيك أن أبناء الحضارة الإسلامية لم يدعوا قصص "ألف ليلة" مع لبنا وجدا في المعقولة النصبة (في كتاب "الشهرسب" لأن قصص على لساني محمد بن اسحق) أن محمد بن عبدوس الجهمي يروي في بوليف كتابا فيه ألف سمر، فأجابه به من أسرار العرب والمجم والزوم ويزعمه، لكن واقعه المنية، ولم يجر سوى أربعه وتغير ليلة

إذاً من المرجح أن الإلهام العلم لللبالي محدود من (عزيم للسمر) لكن كبناء الحضارة العربية الإسلامية اشتركوا جميعا في بابها، وما يترك هذا القول أن القصة الحكلي الذي تتشارك فيه الشخصيات كل، في معظم الأحيان، حواضر عربية (القاهرة، بغداد، دمشق)

هذا قد يبرز من أحدهم فخلا من استخدام المهاجر لغة ذلك (الذي هاجر إليه) بعد انتماء له؟ أي هل يمكن أن يعد ما كتبه الفارسي بالعربية أدبا عربيا؟

بعد الإجابة واضحة في الحضارة الإسلامية (التي اعتمدت في نشرها القرآن الكريم والحبوب الشريف) لقد لاحظنا لكنا على أن فجاء اللغة العربية يعني انتماء للعروبة، فالحديث المنسوب يقول "أولت العروبة من أب

## مصلحيه الأخر

لم تكن القليل فقط من التشكيك في إسلامها لتتقنه الإسلامية، بل عثت أيضا من نظره الاحتفال لدى بعض التقنيين، بوصفها من أقدم بقايا "كثف غث بار، الحديث" ( )

ومن الملاحظ في العرب في العصر الحديث لم يهتموا بها إلا بعد أن احتلها البريتور. وقد تميز جزءا كبيرا من أهم أسباب احتفالهم لهذا الكتاب أنه يكاد يكون مكتوبا بلغة علمية، الصريح، أبرز عليهم بها اللغة العربية. لا توهج لفظ، ولكنها توهج بها فيها من شعر ومحتوى، وهم لم يقتنوا إلى جمال التركيب، وخطورة الفكر والصورة المبتوتة في ألف ليله وليلته "ومما يميز هذه الألف لم تلتفت إلا في هذا العرب إلى الجانب النفسي والاجتماعية والسياسية، وإدراك التقنيين يحتدر بها لكونها أسبا شيعي، في الحديث بطور من قبضه للكتاب نفسه، فهي تمثل فورس المجدبة على خلق الأمة، الذي هو فوران سور حور ( ) كما تمثل بعض الحبة بكل تفاصيلها اليومية" ( )

إذا لا يستطيع أن يظفر إلى "ألف ليله وليلته" على أنه كتاب عتيق فقط بل هي كسر يوحى بجمع جمالي، وحقائق نفس الوجود الإنساني في أي زمان وأي مكان (العلم - لعالم المتكامل الشوق للمعرفة والحد، الحلم بمقومة الظلم والفر، الرغبة في الانتصار على كل تحديات الحياة من كوارث وحروب، والعيش بأمان) فهي محصلة للإنسان الذي عاش عصرًا مضطربًا (العصر المموني والأيوبي) فلهذا نلاحظه بحاربه وإحلامه وحبابه وعلاقته مع الآخر "به بشكل قياسي ألف ليله وليلته سقاطية غنية بعمليها ما الذي يعكس مختلف أبعاد العالم النفسي النفسي الواعي واللاوعي، مما يبيح لنا في الوقت نفسه معيشته جميعه للعناء النفسي" بعيدا عن إطار السلطة وحظتها الرسمي، أنها بمنحصر تناوب للوعي بأعلى وأعلى حور ( )

وبذلك نمثل في القليل هوية الألف فتنبو لها صورها على حقيقتها بعيدا عن الربف والتجديد! وهي تعيش في لحظة تاريخية

إسلامية متفتحة على الآخر لهذا لا يمكن أن نعتبر رأي المتكبرين الذين استنوا في هذا الانتماء إلى بعض الأفكار المبررة كاحتوائه على بعض الأسماء الأعجمية التي تنطق بالاحتضار أو بالامانة، حيث جلا، في نظرهم، على أسماء القليل لتقنه الآخر (الفارسي أو الهندي) ( ) من أن ينهوا إلى السباق الحضاري، الذي هو سباق إسلامي، تدرجت في فصاحته معظم الشخصيات، لهذا على سرب الاسم ليس بالصورة نعرنا لذلك، فعلا نجد النقلة الرئيسية ذات الاسم الفارسي (شهرزاد) تنوع لأدبها في الصفحات الأولى قبل أن تبدأ القليل "ب" يسي روحها هذا الملك فلما أن اعترض وأما أن اكور فداء لثبات المسلمين وسبب خلاصهم من بين يديه" ( ) فهي تنسج معاهيم إسلامية تنفعها إلى فكرة التصحية بنفسها من أجل نيل عينيها

من هذا يبدو هذا الكتاب صورة لامرأحة أبناء الحضارات المبدعة (الفارسية، الهندية، اليونانية، الرومانية) بالحضارة الإسلامية، التي بنت لنا معنحه على ثقافة الآخر، فلم نرخص إلا ما يختلف التقاليد الدينية

## لماذا كيف لم الاحتكاك بالآخر؟

لاحظ أنه تم عن طريق الأولى هجرة اجناس مختلفة إلى المراكز الحضارية العربية والتفني هجرة معاكسة من المركز إلى الأطراف، حيث يعزى بناء هذه الحضارة من أحواله والنجز ( ) إلى بلادهم حاضرين القصص الشعبية الصادرة في المجتمع التي سافروا إليها، كي يسي سمرهم في القبر كما يجلون، لكتف الدعوة، كي تدرج إلى المرحية

وهكذا حدث اللقاء بين الألفا (العربية الإسلامية) والآخر في عالم لم يعرف الصور، مما أسهم في غنى المحيلة والنجز - الإسلاميه بالإضافة إلى العنصر العربي، فلهذا نلاحظ في القليل أن معظم أبطالها من التجار وبنائهم الذين امتلأوا بولعهم بالصرا فكان اسمي وراء الزرق وجها بحر للغمرة والمعرفة ومعرفته الآخر المختلف لهذا وجدنا السبيل في القليل (550) بعد أن من المصم في بحثه "منع إلى



مؤرومة، إذ تعطي انحطاطاً في المجال النفسي والاقتصادي، لكنها تعيش أرواحاً ثقافياً بها اثنين مستعرباً من جسد الليالي (الآنا) العربية الإسلامية في لحظة ظهر بسبب ما تعاقبه من كوارث وغزو وأمسدة، فسو مورقة بأجسادها الحسارية، بمعنى لاسر. لها عير الحلم، مدام الواقع محبباً، لهذا كل عصر هارون الرشيد أبرز العصور التي شكلت القضاء الراسي لحكايات ألف ليلة وليلة!

#### هوية الأنا في "ألف ليلة وليلة".

إن أي اندفاع انسي لآنا أن تتجلى فيه الهوية الثقافية الجمعية، ويلاحظ في هذه الهوية لا يمكن أن تكون واحدة أو بوجه معاً، ألا إذا كانت معقدة ومرتبطة بالصليب، كما لا يمكن أن تكون حالة من كل الثوابت الحاكمة إلا حين تكون مستقلة من لاند الآخر ( )

وبما أن كتاب "ألف ليلة وليلة" قد كتب بعد عدة مؤلفين، فقد بدأ لنا صوره للتويع الثقافي، وأتاح لنا في الوقت نفسه، فرصة معيشة المعزور الاجتماعي الذي يشكل وجداني الإنتماء وثوابت هويته في مجمل القيم التي يؤمن عليها حيناً!

وقد بنت لنا دلالة الدينية سمة أساسية من سمات الشخصية، بشكل سمها كما بشكل جزء من حطفتها اليومية! نجد ذكر لفظ الجلالة، والتسليم لله في لغة الأسفل المتعفف والإنسان البعادي "رب لهم شيطان عصاهم" "والكلابطين العيث والعافين عن الناس" بالإضافة إلى القصص القرآني (التي موسى وشعيب وسليمان )

تتمثل العنواب الإسلامية في الليالي (لا إله إلا الله لا حول ولا قوة إلا بالله) وإنا أتوه واجبون. ( قوة معوية تقف إلى حلقب الإنتماء ونخصيه من الأذى، لقد تمنع على الأمية، وحين تمنع الشخصية من روائها بجدها لا يسحبها! فمثلاً نجد المرء يحدربا محمد التكملي (في الليلة 300) مر ذكر الله (حين يحمله طائر به) كي يصر إلى مبعده، لكنه لا يستجيب لنصحه فيجبهه ذكر الله، الذي هو أقوى من إرادة المرء، في نظر الراوي

المؤمر، فيحقق الخطأ ما يتوخاه محققاً الحق توقع المرء، أما في الليلة (573) فقد نال الشيخ (عبد الصمد) لم يستطع مؤناً كجده في مدينة القناري، أو صرغ عنه كيد التبطيل بتركه "بسم الله الرحمن الرحيم" لم ينكر الدين عامل إتياد فردي، وإنما جماعي أيضاً، فحين سأل الملك وزيره الحكيم "أصعب في الليلة ( 929) فدعه إلى الاهتمام بحقوق الله تعالى في العبادات وحقوق رعيه في العدل، ونصحه بملازمة نفسه على حيلته التي استلمه عليها، وبذلك يصو المطلوب الديني ملائمة الإنتماء، يستطوع غيره أن يواجه السلطة المستبد، التي تحلف أوامر الله وتعلم شعبها!

لم تكن اللغة الشبيهة لغة الأنا فقط وإنما بدت لنا لغة الجبر والسحره أيضاً، لأنك تلاحظ في نجاح سحرهم أو انهشقه لا يكون إلا بغير الله فتتو اللغة الدينية لدى المسلم حافلة بالذلال الإيجالية، لهذا جده في الليالي، كما جده اليوم، بهذا "باسم الله الرحمن الرحيم" أي قول أو فعل! فالصياح مسمى الله ثم رمى الشككة، محالته التوفيق! وقد شكلت هذه اللغة وجداني المسلمين كافة ( ابن القتيبي وابن الملك! والمرأة والرجل! )

في هذه اللغة تحمل معانيه تشكل أركان الإسلام، وتؤمن دعاية من دعاية حياة المسلم، لهذا شاع في حياته اليومية، ففي لحظة تهبز المسلم فراء خضرة تجارية لا يجد أمامه سوى لغة الأنا على حصده الله وأمره، إذ يعر به أخوه قبالاً "أخي قدر الله عز وجل" (كما حصص في الليلة الثانية)

يتحكم الأنا في تصرف الشخصية تجاه الآخرين، فليست بدت المستبد، وحين يصر له المال، يرفض، لأنه عمل المعروف والجميل لوجه الله تعالى!

حرص الراوي على إبراز الشخصية وهي تظهر من عبادتها بكل تفاصيلها (الوسوء، التسلل، الصلاه) وعاداتها الزوجية (الدعاء والاستسحار) أو وجباتها الدينية (داد الصلة بالمعتمد) (الركلة والصطفة) لهذا نجد المعتمد حين يحو- من معانته بكمو الأناج والأعمال، ويتصدق على الفقراء!

الثبات ونقدنا

### الأنا المهمة.

جد في التالي هيمة للدين الإسلامي على المعتقد الآخرى لابد لمن يفهم من العبر، ولمن يرفض من العقاب، وبذلك صار الأنا (سند) في التوبة (236) "من أهل السعادة" حين انتقلت من المحوسب إلى الإسلام، وكذلك القدر، رسم حين "تطو بالقنينة صل من أهل السعادة"

كما يظهر ملامح الأنا المتوقعة حين جسم التالي الصراع بين الأنا والآخرة، فحق، في أعين الإحباب، الأنا انصلا على أعباءها، ويصر من موطئها على الآخر (المجوسية) الجني (التي غلبت ما بكر كافر، لها يد البطل المنتصر (عرب) عبارة "اسلم مسلم" ويصبح جده قللا "من سلم فاجوء، ومن أبي فاقولوا. وقلم عرب في كشور الهند أربعين يوما حتى مهد البلاد، وأجرب بوب التل وبنى في مواضعها مساجد وجوامع، وقد حرم رعد، شاء من الهنديا والتصح شيئا كثيرا لا يوصف، ولم يسل في الملوك (")

يدو هنا صوت البطل (عرب) هو صوت القوة المنتصرة التي تريد أن تعرف على الآخر فيها بعد السيف، وهو صوت كثير من الفداء المسلمين الذين جئوا عن أمجاد حيوية (المهمة) وأركبوا المحارب باسم الدين هجلا عن روح الدين، وبأسوا نواير الله تعالى لقيه "نزع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن، إن ربك أعم بصير من سبيلهم" وهو أعلم بالجهنميين (الفران الكريم، سورة الفتح، آية 125)

بيننا الأنا المتوقعة للروى المسلم متسعة قطبي عالم الإسلام وطوره على فترة ما قبل الإسلام، مع أن (الجاهلية) لم تعرف تلك الطوبى، فضلا عن التوبة (738) عن روح بنب الملك عبد القادر (حيه افغوس) من ابن كسرى فلمن (أرشد) وفق عالم الإسلام (أحصروا الفصاة وكذبوا كتاب بنت الملك) نحن المهمة التي حد اختيار اسم للشخصية وأسلمه، مع أن الشخصية تنتمي إلى تصور

و حين ينهك (علي نور الدين) لوامر الله تعالى، تحفه سه قلله "وبك يا ولدي، هل بلغ بك السعة من هذا الحد حتى شرب الخمر؟" (ي تدخل الحبال لرمس فلذاعة عنق الوالدين الذي تركه الشخصيه (الذي يخط من أكبر الكفار في الإسلام) فحين يصوب الأنا أياه تصيل عيه على حدا فمن من هول القسوة وأما من هول الأنا باعدنا

من هنا نجد الآخر غير المسلم ما لي يسمع بهد الدين ويرى أخلاقي ابتكته حتى يسلع لأرميل، باللات للظن لنا وجسا مدحا له منه "ليله الأولى، صعد الشيخ بول للتلج المسلم الذي وفي يمهده، وعاد إلى المعريت لقتله "لما أحي ما دينك إلا دين عظيم"

شاعت في التالي أحداث مسمة من التاريخ الإسلامي و سيرة عظيمة (الحلفاء الموشو، عمر بن عبد البر، هارون الرشيد) (ك شاع لصبر سلكه لها بدت التالي قرينه من وجد المتلقي، التي سمعت اسمه بأصبر دلوجه، كما تجسد فيه هما عليا اطرب حياته بنوميه وجعلها أكثر مسية سور اب يعني بذلك عقلية من ليس اسعط الخطين البني، كما فعلت العجور (سواهي داب المواهي) بالملك عمر النعمان (في التالي 84-79) حين رسل اليه الجوزي اللو في علفهن أصور الدين والفقه، كي يسهل عليها حدها

لها لمسا في التالي مظاهر عجب الآخر يتقاه (الأنا) التي من الممكن أن يكون من مظاهر هيمة "أنا مولف وعافه على الآخر، كما لمسا مظاهر حافز (الأنا المنتجة) مع لآخر، وبذلك عرفنا على ملامح الداف في لحظة هيمة بزه ولحظة اماع الإسلامي بزه حري

وقد لاحظ اندرتج موكل أن من المصطلح لي بعض التالي قد اظهرت هلات عروية معروفة قبل الإسلام

ومن أجل فهم صورة الآخر يتوجب علينا الشوق عند دين المظهرين، لأن الذات تتشكل وبعد شكيتها في المواجه مع الآخر، كما يعرف جاك لاكتر ( وبذلك نتج لنا التالي فرصة فهم

الماعزين ليندوا فيه على فنون القتال  
والشجاعة<sup>1</sup>

هذا شمسائل حل هذه الصفات السنية ولديه  
الفرجة العربية أم غير العربية، التي غالبا ما  
نراها هدف إلى القتل من العرب، خاصة أن  
"ألف ليلة" كتبها عنه رواة، قد يكون بينهم  
العربي وغير العربي<sup>2</sup>

#### المصادر

"ألف ليلة وليلة" الجزء الأول، دار  
صنعة، طبعة أصفيه وكلمة، بيروت، دون  
تاريخ

"ألف ليلة وليلة" الجزء الثاني، دار  
صنعة، طبعة أصفيه وكلمة، بيروت، دون  
تاريخ

#### المراجع

- 1 ابن القيم "التهذيب في فضائل الفاضلة"، تحقيق  
شعبي خليفة، ولده محمد العزلة، دار العربي  
للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت
- 2 جبر إبراهيم جبر "البيان الرئي" المؤسسة  
العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط  
1978
- 3 حسن حميد "ألف ليلة وليلة" مجموعة  
القصة الجديدة "المنشور" المطبوع الأعلى  
للتنمية والتطوير، القاهرة 2006، 1
- 4 جاك زكي وأحمد الخطيب النعيمي، ترجمة عبد  
المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة  
والفنون، القاهرة، ط 1989، ص 9
- 5 د. مصطفى حجازي "علم النفس والفرونة"  
شركة المصنوعات للتوزيع والنشر، بيروت،  
2001، ص 1

#### الدوريات

علاء عبد الهادي، مجلة عالم الفكر، مجلد 36  
(يناير/سبتمبر 2007)

أقدم من الإسلام! فالملك الذي يسمي في من  
الجاهلية يحرص عليه الراوي الذي يملؤه  
احتمال بالتفوق، سمع سلاما هو (عد القاتل)  
به من المعروف أنه (القاتل) هو أحد أسماء الله  
الحسنى التي لم تكن معروفة قبل الإسلام<sup>1</sup>  
وقد لاحظنا جميعه الأسماء، اب الطالع  
الإسلامي على معظم أبطال القلالي (علاء الدين،  
نور الدين، سجد الدين، محمد، محمود، لحد،  
حسن )

حتى في مجال الصخر في الليلة (755)  
بعد المباح الممنوع الذي يقضي به الملك دهم  
يتوق على الساحة الكفرة (فملكه راب)

#### الأنا المشوهد

ساعات في الليلة (989) صحن الكرم التي  
تلتصق عاده بالأنا العربية، حيث برهن الشاب  
أن يعارض صيغة الشاعر (جمعي بنه) قبل  
انقضاء ثلاثة أيام، لكن هذا الشاعر (سبر) بطره  
معيده، تشبه النبوي، لهذا يعجب من ركه  
معيده الشاب، أن لم يعرف "الطرف في  
الشدية" قد اقترع المشوهد والمطلقة  
بصورهم

كما نجد الليلي صورة مطوية ما يزال  
منتشرة حتى اليوم في أهل البادية، إذ نلاحظ  
بهم المداخلة التي يصل حد العبد، قدر في ليلة  
المحتلة نبع ادهم في يصلب عوصا عنها،  
لاي ذلك اقرب طريق للزانية التي يشتهي إلى  
ياكلها في المنيه

الملاحظ أن ليله عرب حين تلحق بمنيه  
ما "عرب بعدا" "عرب البصرة" وهي كطاع  
الطرق الذين يهاجمون الفواص الحجازية  
والدينية، ويقتلون ما يحمل من مناع، ويقتلون  
صفتها "سب" أن يجمعوا ورنا لأحد، لهذا كفت  
أبواب المدن تغلق مع قنوم الليل<sup>2</sup>

وفي (الليلة 32) جد احيانا لدا -لألة  
سنية يلحق بيده اللطعة "أوليتي العرب" حلصة  
حين يصبر فور بوحته، ويقتلون شطي احد  
أرجل، لأنه لا يملك مالا<sup>3</sup>

يكسا في ليلة أخرى (578) نجد أحد  
المثوكة يصطحب بجماعة من الفرس إلى العرب

## أسس القصص الحديث

د. حوران واكند

ومعنا علي م يلتصق في أثناء تجديده في الحياة (١) وقد يكون فكتب واسع الأثر وكذلك رقة القمص حيث تمكن بنصب الحياة واسع ساه، ولكن من المعروف أن بعض الكتب علي رواية وحدة بعصر من حائله في الحياة، وبها يحصر مجال النص في بنية معينة يصورها علي بعض رماني ومكتبي مجسود (٢) وس هـ لا بد للقص من أن يحتضن رمته ومكتبي متغيرين، فليس شكلاً من الصراخ بلور في بصلقه، حيث يكون ذلك الصراخ مرة لصجمع متحد وموزة (٣)

وبذلك يصبح الفرد (في كل من الزمن والمكان) كي يتم ويصور كعلم مكثف بذاته، لأن الحدث الزماني لا يقدر سوى مصحوب بجميع خاتباته الزمانية والمكانية (٤) وبمسير ذلك في كل نص يتنصص بصفة استعالي في الزمن وبصفة استعالي في المكان، أو علي الأقل في بعض من أصله الزماني والمكاني محاذ (٥) فلا بد لكل نص من حدث يصطب بالصورة رمف ومكتبات (٦) إن المكان الزماني هو الذي يتكسب جماع اهتمام الكاتب، لأن تعيين المكان يعد البؤرة الضرورية التي تدمج العنكي وتنهض به في كل عمل قصصي (٧) وعلي الرغم من ذلك، فإن أن يؤكد الحركة لتجديده بعد وصف المكان حضور الزماني فيه، لا محال (٨)

### ١- ماهية الزمان

الزمن (Temps) مفهمن اتعاقبي ابتدعه الإنسان ليعظم شؤون حياته (٩)، لأن الزمن بعد ذاته مطلق، لا يمكن تفسيره أو تعريفه بمصطلحات اسمية كونه أحد الوجود الأولي لكل شيء في حقل التجربة الإنسانية، ولكن لا يمكن صدوره بمفهوم، بل هو أنه يتكسب فيه معرفة بد أسسبه إلى صواغر مفهومية كليل والنهر والشمس والنمر (١٠) فلا تامل في جوهره مخلوق من الحواس وأكثر معرفة تجريباً

تعبير الروفة طواعة عن الحياة، والكاتب الموهوب "يستلهم منه من الحياة" (١١)، فهو من الهامة بعرفته الحصة، مسجناً بمصنوع النص لأسسبه من زمن ومكان وتحصيف. فما هي مقومب تلك الأسس؟

### أ) الزمان والمكان

لا بد لكل درس للبهاء القصصي من أن يتعرف من لصبري الزماني والمكاني بصبرهما أولاً من أهم عناصر البناء القصصي والروائي، وثانياً لأن الشخصيات تقع دائماً تحت تأثير هـ متحرك وتنمو وتتطور بحدف ولحمها، وبذلك يتكسب تكوينها لأجسامها والأحالات والفكري من تكوين الزماني والمكاني اللذين تمتع فيهما (١٢) فلا تامل شخصية روائية أو لقصصية أو حداثية كتبت، بل هي صراخاً دائماً مع زمانه ومكانه الذي يسعس إلى كتف سره وكهله، ليس باكرته ويتوابع ويمرر ويلوحه وبشكله من جديد وبسببه، لذا فبد كل هم المحدث في العلم كله خلق وألح جديد وألح بصور والى قائم، كل منهم أقمه وألح موار للواقع الذي يحدثون فيه، لذا فمجدوا الزمن بالمكان وحذف في صميمه واحدته، حيثاً، فجاء الزمن المكاني والمكان الزماني بهتير أن زمن بلا مكان ولا مكان بلا زمن (١٣)، لأن بنية القصة - جوه حسب لغة الفن ومصطلح العلوم - هي حقيقة الزمنية والمكانية، أي كل م يتصل بوسنها النصيبي وبخلاق الشخصيات وشكلهم وأساليبهم في الحياة

والكتب يسعين في رسم بيه قصصه بالوسائل نصب التي يسعين بيه في سرد الحوادث أو رسم الشخصيات بيلتصق كـ يلتصق هذه الب بملامحة والمشهد، وأما من أراءاته الحصة أو يسجها بحيلة سجاد، مسلط عليها قوة الإصرار والإبداع،

وكثير من الفلاسفة يقولون إن الاشتغال بمسكلات الزمن هو بغير الفناء في الفن الحديث الذي يعكس هوبز به، ولا سيد الفن القصصي الذي يعكس ذلك الهوس بكل وضوح (٢٢)؛ فلا بد الحديث أصبح مهووساً بمسئلة الزمن والوقت ليس يقتلوا في كل شيء آخر يشركون في هذا التفتيش، حتى أولئك الذين يشركون أي شخص بالافكار يتكلموا للزمن بصورة غريبة أو مهم بتركيزهم الجديد على أهمية الزمن أمام حلّ التعريف المبرمج عنه وبما يجريه استلزام وعرف حجة (٢٣) فكتب محتويات الذين احتلوا في لديهم للموضوع والتخصيص والاستلزام، اشتركوا في هذا الأمر وعلقوا عليه أهمية كبرى، ولا سجد كتب الرواية التي أشعر بها معصوم بالزمن، صيغته وفيه وعلاقته ببنية الرواية، حتى إن كثيرين منهم قد شعروا أن لهم الحقبة التي يمكن في يومنا هذا بمواجهة مسئلة الزمن (٢٤).

لقد شعر معصوم الكاتب التوسيم على نحو ملحوظ بالمعديرات المختلفة للزمن وفيه، ولعل السبب في ذلك يعود أولاً إلى كون الزمن "مثل تكيف ريسن في تقنية النص" (٢٥) وتبدو أنني أجوب كل من الفصحة والرواية - كواحد من الفنون التصويرية - مع صفوات العصر، فكيف صلب الزمان مع تصويره لعمق سلوك الناس وتكبرهم (٢٦).

ولكن لعله أن رويته بمعصوم الرسمى الخاص بعينه وسينته، وهي سبغت أصالتها من كفاية تعبيرها عن تلك المعنى وتلك القيمة، وكيفية اصطحابها إلى القرى، لأن جميع عناصر النص وادواته تدور - في التحليل الأخير - إلى المتحججة التي يوجب فهم الزمن وسلاسله، وغريبة وضع الواحدة في مواجهة مع الآخر، وهي فهم تتكلم في الأهمية الفنية، ولكن هذا الجمع تكلم الموهوم الكلي للنص، وبطل الأهمية التي يتحدد - والمعرفة التي يخلق به موضوعه -، فضلاً عن استعصامه للزمن (٢٧) فليصير الزمن أهمية كبرى في كل من الفصحة والرواية، حتى إنه - إلى حد كبير - يعبر للمولفات المبررة للموضوع ومتحججه له، فضلاً عن المبررة التي يشكك بها معصوم لنفسه، ووسيلة مستخدمة للغة للتعبير عن معلومه لمعنية الحجة ومعها (٢٨) والزمن يمس جميع بواطن النص على حد سواء الموضوع والشكل والمضمون (٢٩).

ومسئلة الزمن الأبدية هذه، هي للأدب دائماً قديمة، ولينا صيغة الترتيبي، تلح على تأثير التقادم ومحسوس الزمن تأثير الفاسد بملأ الواف، وتثير الأثر وتلج بملأولات الترتيب (٣٠) لأنني (٣١) من هذا يعني أن "لخص حول الزمن الكيفية في كل فن، وبسبب الفن القصصي، لأن الاستجاب الفنية والتواخي الفنية مستمدة في نهاية المطاف منها (٣٢)،

مستمدة في الأصل من أدلة حواسه، من هذا المعنى تؤيلة للمعنى وضوهر على التجربة ومع تلك يبدو أنه ينكر إلى حصة حصة لإثباتك الزمن لأن كل ما يستفهمه هو الاستدلال على مرور من البؤسات التي تقدم له حوسه الأخرى (٣٣)، وهكذا يبدو أن الزمن يعبر على أي صورة غدت، ويعبر لفهم على صيغته فخذ لا تلك مجرد فهم ليس مروره، وتكسيه إلى سعة وتبرج وأشهر وسبق مجرد. اصطلاح عرفي، وهو مع تلك غير ثابت (٣٤).

يعني أن الزمن وجوهي أولئك الموضوعي يمكن إدراكه وصيغته وفيه بوسعة معصوم الكون الشمس والنجم والحدود والوقت والنهر والشمس والأعوم والشمس والأدم والسعد فضلاً عن ذلك اختراع الزمن في سبيل معرفة الوقت، وتبنيته تأتي بتعصبي على الصيغ والقياس (٣٥) والد كل لأن فلكي أو صيغ سبيلاً عن المعيرة الذاتية ويعبر شؤون الجمعة في الزمن استنى نفس يمثل حيرة الفن - ذاتيه وخبيته الداخلية، وهو الزمن في الأدب صوم وفي النص خصوصاً (٣٦) حيث تبدو معصوم الله والروح لخصت قصيره بخلاف لحظت لتأثير والهمج والفكر التي نحو سعت وأبقت غويته بسبب زلتن حلاته لتعصي، ويستمرر المستقيم السيل، ويسعى في أن يتكلم الزمن المعبر الذي أنه غير مبراج، فيكون غيرة في المعبر (٣٧) ويتأيد في الكيفية فقد يخلق مثل هذا المعنى، فتكلم الكيفية تلك نوراً الزمن وسببته وغريبة في الحق وسببته (٣٨).

يعني أن الزمن في النص القديم اختلف عنه في النص الحديث حيث كان يسير على نهج معرودة المعصومي سبق المعصوم، والخضر زلتن حتى قبل المستقيم المتوازي، هي إذا استخدم الكيفية بسبب بالقيمة الإبداعية أو طهيته (المعنى إلى المعنى، فله يعبر عن على أن يمكن به الفناء ويعبر عنه سوف أعو، لأن إلى المعنى، ثم يعمي من تلك فيسبغ معرودة التقليدي (٣٩) من في النص الحديث قد انهر هاجر الزمن القديم، بمعنى أن هناك معرودة لأن يتي المعصومي قبل المعاصر أو أن يكون المستقيم رمزاً مشتركاً، بل يمكن أن يكون المعصومي والخضر والمستقبل أربعة مترافقة بهذا عن تلك التراتب التقليدي (٤٠).

لقد اتسع مشهد الزمن في القرن العشرين لتساهاً متلا، ومع أن حلقاً ما زالت معصومة حصاراً شديداً بين هذين الميادين والوقت إلى درجة صغيرة في الزمن تعرضت في جميع الجوانب مشهداً - حد - متشابه وراه وجوب الصداق الصغيرة التي يسعى في ترجمه من أجل سببته الذاتية، وهي معصوم نحن معصوم وتجلت المعصوم وإن تتسبب المشهد في الفعل (٤١).

مؤلفه، ويرتبط ارتباطاً شديداً بحياتها وشخصياتها ومنه<sup>(١٤)</sup>، هذا الفكي يتكلم من هم العناصر التي شكلت في تكوين العمل القصصى، يرتبط الأبيات منه بعداً من الأبداء فكل من حبسها، وعصفتها يهزى الأبداء على المدح والذكور، ويهزى في بدء العمل الأبيات تكويناً وصواعق<sup>(١٥)</sup>، لعدم القميص الأساسي في سجع كل حبيب، ولا يمكن لصد أن يكر أو ينشر في الزمن، لم يؤد في الفكي الذي هو الصولة حيث للفن، والحكيمة والفجره والمعتق<sup>(١٦)</sup>).

وبشكلي لا يمكن لأي زمن في القديرة الأدبية إلا أن يبدأ من الفكي، كما من الصبيح أن يكون الفكي ردم الحصور لأن المعرفة بدأ بمعرفة الفكي، كما في الأبيات يكتب نفسه في الفكي بل كجوه منه، وكلمة وفك فيمن وجد من الزمن بوابه وتدفقه وسعته وأيمه وشهوره وهاره ولي وأب يق سوى الفكي<sup>(١٧)</sup>، من هم أصح الكتب بشكل من أسو الأسكة والحقائقه وتفسيره وانصافه من أدم الصولة في الفكي الأول - البيت صي حروجه من رحم<sup>(١٨)</sup>، ما ينير إلى من الفكي عدا عصره، دعدا في الزوايا فيما يقول عليه من ضية كبرى في تصوير المنة الحكيمية ونصم الأبداء والحوار اتصال من بيته الفصة ومن يهوى من علاقه مع الشخصيات والأزمنة<sup>(١٩)</sup>.

وكي يربط قصصه الروائي برمن الفن، فكة يقوم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكيمية في الفن، تأتي في مقدمته حالته تتحدث الروائي والشخصيات<sup>(٢٠)</sup>، فهو لا يمكن أن يشكل إلا بحر أو الأبيات له، ووجود - تثير سبب - يهوى، وبهذه، لذا يصير الأبيات في الله بشكله للفصة الحكيمية على التوالي بين الفكي وزمان الشخصيات بتمسكاً مع صديهم والأحداث التي بعد الأسكة، من يصي الرواية بسكته وقصصهم، ويرتبط الأبداء الذي سيحدثه الفن - تشييد كلام<sup>(٢١)</sup>، من هي باقي الصيغة الاستدسية للمكي في الفن فهو ليس مكث معلماً ككفي محس إليه أو يعرفه يومياً بل أن يشكل كصغر من بين العناصر المكونة للفن الحكيمية مهمة بصم الأحداث<sup>(٢٢)</sup>، لأن المكي في الفن هو "خدم الحدث" فالإشارة إلى مكي من يهوى بل "تد" من حدث أو يحدث، وبالتالي ليس هناك مكي غير منوره في الأحداث مجرد التنوير إليه كك ليحفظ صغر فهم حدث<sup>(٢٣)</sup>، من يحفظ بسجج أن المكي "يحيى معرواً في باقي عناصر البرز بل يهوى في علاقته مدخذه مع المكون الحكيمية الآخر - السرد كقصصهم والأحداث والأزمنة<sup>(٢٤)</sup>، وهذا من أدركه الروائيون العرب الذين وعوا جود أهمية المكي لحركة الحوادث والشخصيات التي تشوّد مصد نهضاً بالحركة

كوب الزمن هيكل الفن الذي يحدد صيغته وشكله، ويحدد في صيغ تكتيكية، وعليه يرتبط عصر تشييد السببية والتشبيح وحكيه الأحداث<sup>(٢٥)</sup>، من يهوى من الزمن هو القصر مدعه يتكلم ويتكلم، لأنه يهوى من الثلاثة المصفي والحكيمة والسكندر، بشكل المص الذي يسير عليه الأحداث، مصلاً عن النور الكبر التي يهوى في - الشخصيات وأحداث<sup>(٢٦)</sup>، من يهوى القصر القصص الأساسي لوجود، العمل القصصى التحيدي نفسه، وألك كتب له الأسبويه في الأدب على الفصة الروائي المعروض، لأن هذا الأخير يمكن أن يحقق إلا في الوقت الذي شرع فيه بالكدي أو القصة<sup>(٢٧)</sup>، تكسره القصص لا يمكن أن نطق - لم تحدث له، عبة رمية محبة<sup>(٢٨)</sup>، فلا بد من يحكي القصص من زمن - من أو حصر أو مستند أو الثلاثة مدي<sup>(٢٩)</sup>، من هي "تسويق العمل القصصى الروائي الذي يصمم صيغة السرد - لأن السرد الصورية للفن القصصى تكمن في التفسير والتدليل في الزمن وصحة<sup>(٣٠)</sup>، وعلى الكتبي في تلك كلة أن يصي بأرض الذي يمكن إيداع الفكي القديني "الأبداء البولوجي الحرجي<sup>(٣١)</sup>، حيث يعزو الزمن "معداً نصياً، "عمل ليعرب لصدقه<sup>(٣٢)</sup>، وعصراً من حلة إلى حرج، ويحيز في السببية، وأبداء تاحلج للصدقه وهذا كله ينبغي مع تسليطه الرواية وتنت السبعة وتوافر المورج المرحية<sup>(٣٣)</sup>، من يهوى إلى "سبيل أو اسبب مسنن، وخصوية رئيسه في الفن<sup>(٣٤)</sup>، وذلك لفصم ذاك الأسبب الممتد في الجوبة التي القصصى، وأصح السلسل الزمني والتي التفتيت الرواية التي كانت لها مكتبة مرمولة في تكوين السرد - وبده مصره<sup>(٣٥)</sup>.

ويهيئ أن للرواية الوافعية، كك ريد، ليس لها فكتما بناته، لذا لابد لها من موضوع، هي صلة بالعام الذي يعيش فيه، ويعرفه بحدود مهت نكر بهذه موضوع يهوى ملوك أسس بصركوب وبفكره في الزمن، وبخصوه نصم بكتبه وسوعه وسجراته حيث كل لور - منهم يحس على عتقه روبة الزمن بصمعه القصص كك هي الفكي في الفصة من هي أصبح الزمن "حقة من حلات الوجود الموضوعي للفص<sup>(٣٦)</sup>، بمعنى أنه عدا حوارة في الرواية ككتيب نفسه، إلا أن صريه خطفه مختلف ككتد محلاته حيث يصمم كل محتل - لالة حصدة قد يرتبط بكلمة أو تتصل بالخصب أي فكلام

## ٢- ماهية المكاين

جلف الرواية الحديثة من المكي عنصر حكيمياً - بالمعنى الدقيق للكلمة - فصم مكون أساسياً من ميكيتيها وقد عصته بقة كسدر عصره، من حقة يوتر فيها، ويوتر من نودها، ويهوى عن ماضد

لجعل المكنى مثلا يعبر الصنيع الوجودي فصلا  
عن تلك قد يكون للمكنى نور تريمسي أو شهيد  
للأحداث م يفيقه على الهشيش بينما عن أي نور دخل  
في بنية النص بحداته وشخصياته (٦٠)

#### ب) الشخصيات

لم يرتكز النص الواقعي بعد سنة ١٩٥٠ على  
تصوير المجهول وعذاته (فصل ٦٥)، بل ذهب إلى  
تجليد النص وكشف الحقيقة والواقع، بل رأس إلى  
النص القصصي هو مدح العلم وسببه وظلمة (٦٦)  
فالنص هم ذاته بصور الواقع وكشف أسرار  
واضح حديد ونسبة (٦٦). وبعد هذا بصور  
الأنشور المهرور، وحيث النص في حقيقته  
الأنشور عمة والقصص، هذا بلان فوجئت على الحياة  
الأنشور (٦٧)، وأصبح هناك رواية بصور العواصف  
الأنشور، فصلا في تصوير عذاب المصنوع  
وتفاني (٦٨)، لذا أصبح نحو واحد لنسب  
يخبر في الحياة لأنه نصي صورا حية في  
النسبة العمة وتبليغ في الواقع (٦٩)

للتخصيص بعد أن في صميم الوجود القصصي  
ناتج حية، النص لا شخصية بحد الأحداث، وتتم  
الأنشور ونصي النص بعد العكسي، كما أنه يحبر  
لقد تلك كله - النص الوحيد الذي يتبع هذه  
النص الشخصية الأخرى ككاهن في الأحداث  
الرمزية والمكبدة الضرورية فهو النص  
القصصي (٧٠) فصلا في كونه مصدرا يكشف رؤية  
الأنشور للعلم، فكل رواية أو لغة بعد نصي  
بعد بعد فكر الفكتيب، وبعد علمي يتم نص النص  
القصصي، ولم السبب وهو بعد بكتيب من خلال  
الشخصيات التي تصور، وقد للكتب الداخلي لوجودها  
الأنشور والفلسفي فكتيب معهد رؤية كل من  
النص والرواية للعلم (٧١) من هذا اختل الشخصية  
مكب هم في البدء القصصي، وإمهم، 'نكس في  
بعد الأحداث نصي نصي بن في كونه نص  
النص النصي، والنص الذي يقوم عليه النص،  
يخبر م يقوم به منزلة مجموعة من النص  
الأنشور، والنسبة والفكرية السند في المصنوع،  
والتي ينص النص في هذا أو غير هذا في سبيل حكم  
النص (٧٢) من خلال شخصيات نصي م  
ومجموعة ليرسمه حية في حركته وسكته، وهي  
حوية م رؤية نصي م لولاب أسرار النص البشرية  
والأنشور، ونص م حركته حيث نصي م في ربط  
تلك الأسرار نصي م للشخصيات وسلوكها (٧٣)

يعني أن مهمة النص تكمن في الجور على العوي  
الكبرى التي تتحكم لتصور الأنشور، من خلال  
حداير الشخصيات صان لفتنة القصص (٧٤)،  
الأنشور مراء تتحكم من الأنشور الذي يعبر م رحلة

والأحداث (٥٥) وعند النظر إلى صميم هذه الملائكة  
والصلاوات التي يتيمها يجعل من القصص فهم الدور  
النصي الذي يهيم به الفضاء الروائي داخل  
النص (٥٦) وبغير م يحكم المكنى بالشخصيات  
والأحداث الروائية بغير م يكون سائر من قبلها (٥٧)

ومن الملاحظ أن معظم الكتب لجوء إلى  
النص عن المكنى بصورة واسعة فواقعية، بغير  
ذلك التي رويهم في فهم الذي يواقعه النص الأنشور  
وملائمة حية الشخصية، م يخلق الأنشور مع  
النص ويسمح له بالأنشور عن علم النص ففوتي  
التي مبال الواقع الحقيقي حيث يصبح اللغة فيه وبين  
الأنشور م محمد وسيد تكرار الأمثلة منه، فهو  
النص في مية، لا نكل روي وجهة نص حية  
يخبر عن بملونه ففوتي المكنى (٥٨)

ونسبنا على م نكس، بكن النص في المكنى  
بغيره شبكة من الملائكة ووجه النص التي  
تتضمن م نصي لشدة النص الروائي حيث  
سجري الأحداث (٥٩) والمكنى يكون نصي بملونه  
نصي التي نصي م النص الأخرى تلك بؤر في  
ويكون م بؤر، فصلا عن نصي عن نصي  
الموقف (٦٠) فالنص المكنى نصي بشكل هم  
مختلا أسسها المكنى القصصية وتلاقي الأحداث، فلم  
بعد نصي رأنا لم هذا مكنيا جوهريا يتكلم للشكلا  
مختلة ونص مكني حدة (٦١) ليس هذا الحية،  
في نصي في المكنى بؤر، حسب التي نقطة تحول في  
ترتيب المكنى والنصي الذي بعده، من هذا تظهر  
أهمية المكنى في النص القصصي (٦٢)

يعني أن المكنى بؤر بؤر بؤر مكنيا  
في النص القصصي لأن الوصف بؤر في النص  
مع النص والحوار، لا عن تلك في نص الأحداث أو  
تصور م بؤر بؤر الأنشور والنص، أو نصي  
وغيره المكنى الواحد بؤر وفوق رواية النص التي  
بؤر مكني، فالنص الذي يخصص حدة في مكن واحد  
بؤر مكنيا مكنيا في مكن بالأنشور نصي النص  
الأنشور الأخرى نصي مكني مكني نصي النص  
فالمكن مكني للنص والنص بالأنشور مكني  
النص النص الذي يشتمل مجموع الأحداث  
القصصية (٦٣) ووصف المكنى بؤر نصي النص  
الأنشور والمكنى نصي نصي نصي نصي  
مكون سبيل تلك النص مكني في فهم الأنشور  
المصنوع عن نص نصي المكنى نصي نصي نصي  
وقد يبلغ في نصي نصي نصي نصي نصي  
الأحداث والأنشور مكني نصي نصي نصي نصي

وتنحدر الأنشور التي نصي نصي نصي نصي  
بؤر نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي  
ونصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي  
والأنشور نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي  
الأنشور نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي نصي

يعني ان الشخصية الإنسانية بغير مصدر امتاع وتكوين في نفس لحوال من. ميل رئيس الصيبي في التحليل النفسي، وبراسة الشخصية لكث اللوائح والانساب التي تعكس وره بصيرت ميوه في الحكمة، ومعرفة نفس الإنسان وب يوتر فيه من عوامل، فصلا عن مصدر تلك الفتر، وعربية تدعى نفس البشرية مع كل من الحدث والزمن والمكان (١٤) م ينطق في الله بمره على ما يثبت من علاقته بين الحدث والشخصية، وبور الشخصية و كل من الزمن والمكان

### ١- الحدث والشخصية:

قبل القرن التاسع عشر كانت الأحداث تتحكم في رسم صورة الشخصية، وأعطت ابعاداً الصورية والمجتملة، فلم يكن القلم يحكي النسل من أجل تصوير الشخصية بل كان يحكيه للنفس بغير شخصية الشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وبغير عه من خلق (١٥) أما في القرن التاسع عشر فقد اعتك الشخصية مكاناً يترأس في نفس الشخصية، فصبح لها وجودها المستقل عن الحدث وب بيت الأحداث نفساً لاشانها بغير من المعرفة بالشخصية، وتكاد شخصية جديداً (١٦) وهكذا أصبح كل عصر لرسا تعمل على اصافة الشخصية، أو عصمه فقد انقصى من الزهور، وفرض وجوده في جميع الأوصاف (١٧) فلم تعد الشخصية بمره للحدث أو مفعلة به بل أصبحت مرعا مكرور وعزوراً لتلائم السرد (١٨) من ه اختلف مفهوم الشخصية والحدث في نفس الحدث ختلافا كبيرا عه في الفن القديم، لا كل من الأشهر النوعي، واستخدم مراجعة الزمن وبتر الوحي واساليب التفسير في علم النفس الحديث، حين النفس بوجه إلى الناحية ويسر اعني الشخصية، بين اعني الحدث دوراً ثانوياً كتحسين اللوائح (١٩) م جعل تدعى الشخصية مع الفوائد وترد به فرا اسيد في الفن المعاصر، ويتج للقرن روية صور الصراخ الجدي الذي يعيشه الشخصية في سيرورة الحقيقة اليومية (٢٠) او لا يوجد نفس من غير دعه، ولا حدث من غير شخصية تتحرك على حد النفس، م يوجب على الكاتب عرض شخصية باسم مدخله والحدث، ومفتره به، ولا يصلح عه بوجه من الوهم (٢١)، فصبر بذلك مهمته في نقل القرى الى حية الفن النفسي حيث يتج له التمتع انتم في حداثها، ويضمنه على الاعتراف بصنع القلم الذي يحدث بين الشخصية والحدث (٢٢)، وهو مدعى بترك على انه في القصة فتنلية لا في الحقيقة التي يتحركها الشخصية من عه م يصبح عملا مؤثرا في النفس قد يمس

معية من التاريخ به فيه من معتدة وعذب وفرة، فتنظر على صلتها بموعات تلك النفس من حلال م يصرفه الكاتب من مشكلات على لس شخصية في ستر الزمن (٢٣) وبصر التبره ه الى وجو. موع من الشخصية الشخصية الشخصية المسحة (٢٤)، والشخصية اقمه (Roud)؛ لا يوتر فيه الفوق لأول مره، ويبقى على حاله من البداية الى النهاية من غير ان يتر "لاحد" المحيطة به (٢٥) حيث يبي حول فكرة وحده او صفة "تغير صور" القصص لا يوتر فيه الحوادث "تغير منه شيئا، م يخلطه شبه بخبرة التفسير لا يثقل صميمه او انوار ب تصور اللب (٢٦) بيت تصور الشئ بغير الحوادث بسبب تداعله المصور معه، سواء اكن ذلك التداخل صراخاً م خلد، ينهي بكلمة او الإحراق، فتصحب تدرجاً في الفن الفني (٢٧)، وتضرب بغيره الداعية على مدجج القرى بعربية مفعلة، فبد لم تدججه بغير جديد او بصفة " يعرف فيه قصص تلك انه مسحة، واذا م دججه ولم تفعه بغير الانهت كانت شخصيات مسحة بغير ان تكون سيرة (٢٨)

وعرب من شأ التفسير بين الشخصيات النسية والشخصية التفسير بين الشخصية (السمية) (الزاد) والصادج البشرية، والشخصية الإنسانية به شخصيتها الكلية، وحصصه المميزه، ولسمته للفرقة، وبها يختلف عن سواء من الشخصيات او المودج البشري فهو جسمي مثالي لسجه من السج، وبصفة من الشمن، وعينه من اس، حيث يعوي جميع صفته وحصصه الإنسانية فيمكن مجموعة من الصفات الإنسانية العامة (٢٩)، اذا عصب بقتي به القرى على صفتب النفس يرى هه بعض الشخصيات الحية التي يعرف، او بعض الصفات التي تشارك هه مع مر من الشخصيات التي يعرفه بقتي به كل يوم (٣٠) وكثيراً م يرى خلد النوعين مختلفين في الفن بمر السبب في ذلك الى ان الكاتب يحوّل وصف الشخصية الإنسانية بعض الخصائص المودجية او المثالية في نوعه، فصف كوصف مثير حيث يسميع وصفه بالتعلق دور تفديده بخصائص معينة والسمت بفرقه بمره عه غيره من ابد صيته، م ان اراد وصفه للقرى حتى يتطبع ويعيش عه فلا بد له من بيرة ببعض الصفات الحلقية او الخلقية، وموع صلبة كي يمس عليه مره، وه يخلط النوع حيث يبرج المدم بالحصن، والمودج بالقرى وقد يستعصر احب من الشخصية ببعض الصفات الخلقية المودجة التي يمثل الجوانب الواسعة منه كره القلب والشه والخص. وحسن الشية والحدث والظوم والفكر والفكر وهي صفت عامة يشارك فيها جميع الناس على حد سواء (٣١)



الشخصية نفسها مما رأينا أنها أو عندها اعتباراً (٩٣).

شبه مصوراً في جدار القوّة، تغلب الزمن على المكان؛ فترجأ العالم لأربع بعثات وأصبح الوصول إليه شيب مكوفاً، فضلاً عن سرعة وبسر الوصول، من هذا ارتب اعتداء السارقين، يندهه هذه سوء، لكن السارق هلك للحلّاح من السب، أم القصة لمّا من الأصحية والموت، أم معاً وراء لقمة العيش.

لقد تغير علمت فلم بعد مصوريين بشكل مزيج بين بدء الخليفة ويوم الحساب، كما انصرف افانق الرومي فلم بعد مثله ليس إلا غير، وأصغر كل فرد، يجمع على عتقه بضمة فارسي الحاضر به (٩٤)، لذا لابد من أن يصر إلى الزمن القصصي من خلال الزمن الأدبي الشخصي، وذلك عويدة إلى صغر وحيزه وسبقاً إلى الرتبة القصصية بلى لمرأ معصلاً بعداً، كثر من الأسماء (٩٥) الذي يلوم على "العريق بحث العلاقات التي تربط بين الأحداث والشخصيات عبر تصور حيز لمفهوم الزمن المعنوي والتشويح والخلق" (٩٦)، وبذلك يحوّز الزمن الأدبي الزمن الحقيقي لأنه موافق على التثنية نور الشعر وهو ثبت يتحقق فيه وهو - التمس واستمر (٩٧)، من هذا لم بعد الزمن القصصي معنوي شكس فيه الأحداث بن اصغر يربط بالشخصيات وهو كذا وجوده (٩٨)، ما جعل مقبلة يرتفع بأحاسيس الشخصية، وبسرعة مروءة أو بهمة بالقصة إليها بعداً عن الدثار بصفه أو لغيره (٩٩) فصر الزمن هذا المعبر الداخلي أو السيكولوجي للشخصية، وهو محور يبرز في الزمن بلفظ التاريخية المعنوية تولى الموازين المعنوية، لأن الشخصية تعيش في زلزال في النفس، ويتشعور لا سرفلم على صفحة سارة، لذا ينبغي أن يعدّ قارئ يثاب القلوب (١٠٠)، ما جعل الزمن القصصي رمزاً يسبق الداخلي، يحد بهم منزهة يستمر في خلاف الزمن الخارجي الذي يصر بمغيب دمه فهو يسير بحصى مختلفة تبعاً لخلاف الاندماج، وهي طوابع في منسبت مختلفة لدى الشخص الواحد (١٠١) الفرضي المكن والزمين معاً كعقود أدركه الحسي، لهذا من يمشي مع الزمن يمشي بحبيب مع آخر، وهناك من يحوّز مع الزمن في حين يصف مستكفاً مع غير (١٠٢).

ولفهم الزمن الداخلي يختلف في حقله التقني هو إلى حالة معينة، فالحركة التي يمر كوكب من الشعاع عند مكن في غيرة الحياة أو في نروء الزلزال تبدو عند تذكره هو كغير من الفرائض المعنوية في الحياة، لأن ما بعد دمج الحياة الفيزيائية يبدو الفرضي الحسي وأصغر في التفكير، والعكس بالعكس وتفسير ذلك في الزمن يمر بعيداً عند بعض

الزمن هربا من الزمن والواقع، وعند انصره عتق لنوم شخص محب أو توقع حدث ما بقلو، وفي ساعة انعدام الإحساس بالتغيير، ما يصر لكلمة في مرور أشد من المعتاد بسبب صغر سعة الفاعل (١٠٣)، وبذلك لأن الزمن يمثل وعي الشخصية لتعاقب الأفكار في ذهني، لذا يصر دعة الألة التنبؤ، يصر بصغر في حقل الزلزال والفرح لأنه يصر الشخصية أشد وعياً فتذكر ما تحت صعد الصرور (١٠٤)، ما أدى بتقدير الجندى إلى الأبعد عن حيز الشخصية بالوصف الخارجي، والتصديق لقدره، والصديق الحليف، واستحسن عن ذلك بروية الشخصية في سوء تحتد لحظة مثل القضي الحصر أبداً الذي يصر فيريد مع حيل رمة المنعك، وبصغر في فتوى أي التمس الذي يحد من حيز كل دعة (كل شخص) (١٠٥) والفرد المبدع هو من يجد أصغر والأصغر الحد بقرين من خلال شخصيته لأن تصوير مروءة وهزيمة يصر الشخصية به أكثر أبداً من الوصف بولاً التي يصر في الحاضر ببولف الحدث، ومن الكس شته الذي يحد من حيز قبل الأحداث قريبة التي يمر به الشخصية ومن خلال تلك التصوير بعد يسمع الذي في يسمع بصفه في شخصية الفرد الذي يصر عتد ليدع الفكر وعواطفه وتكرره وبسرعة (١٠٦) لأن العلاقات سركية بين قيم الزمن المتغيرة عند الفرد والكتب والميل تمنح بنية شبيهة للحيز وحرارة النوار حيث يحد وهم التكميل والتسمر، والحاضر والحضور، وانقل الذي يحد من حيزه الفكر والرواوي إلى القصص القصصي، على عروبة معالجة تلك القيم من قبل الكتب ومدى قدرته على إبقاء نوار منسب بيهي (١٠٧).

### ٣- المكان والشخصية.

لا يربط القصة المكان من القصص حسب، بل يتم إهم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وبني في منسب علاقة بالحدث القصصي والشخصيات لأن صغر الشخصية وهو الأحداث التي يصر في يد هو ما يحد على تشكيل البقاء المكاني في النص الأدبي فممكن أن يتكون إلا بحرق الأحداث له، من هذا ليس من مكن محدّد سبب لأنه يتشكّل من الأحداث التي يلوم به، لأصل، ومن المبررات الشخصية بهم (١٠٨)، وعلى هذا الأسس يتنو النصه الزماني مرتبط بالأحداث السردية أربعا، يصح للقصص بسببها وتسميتها، ويعبر الإبداع الذي يحد المروءة لتشيد خصبة في كالم (١٠٩) لأن المكان قد من العوازم (اسمي التي يلوم عليه الحدث) لأن كل يكون هناك في حدث ما لم يبق شخصية قصصية يحد في مكن معينه

## هوامش

- ١- مجلة حج محقق اثر الرواية الواقعية العربية في الرواية العربية - ص ٣٠
- ٢- شكر القيسي، نفس تأكرة امرأة، ص ٢٨١
- ٣- أ- ب- ص ٢٨٢
- ٤- محمد يوسف نجدي، في القصص، ص ١٠٨
- ٥- محمد يوسف نجدي، في القصص، ص ١٠٨
- ٦- فيصل بركات، دلالات العلامة الروائية، ص ٨٨
- ٧- Charles Grivel Production de l'interet Romanesque, Ed Mouton, 1973, p 101
- ٨- Ibid, p104
- ٩- حسن بركاتي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٩
- ١٠- بين ايوب الطرقات الى نص القرى المطالب، ص ١٣٤
- ١١- حسن لحسانتي، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ١٤٤
- ١٢- أميلا الأرس والرواية، ص ١٦٩
- ١٣- أميلا الأرس والرواية، ص ١٧٠
- ١٤- ب- ص ١١١
- ١٥- حسن لحسانتي، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص ٥٤
- ١٦- أ- ب- ص ١٤
- ١٧- أ- ب- ص ٧٨
- ١٨- أ- ب- ص ٨٠
- ١٩- انوار الخراف الحسية الجديدة، ص ٢٤٠ - ٢٤١
- ٢٠- أ- ب- ص ٢٤٢ - ٢٤٣
- ٢١- أميلا الأرس والرواية، ص ٣٧
- ٢٢- أ- ب- ص ٢٨
- ٢٣- أ- ب- ص ٢١
- ٢٤- أ- ب- ص ٢٢
- ٢٥- أ- ب- ص ٢٣
- ٢٦- أ- ب- ص ٢٨
- ٢٧- أ- ب- ص ٢٩
- ٢٨- أ- ب- ص ٢١٥
- ٢٩- أ- ب- ص ٢١٥
- ٣٠- أ- ب- ص ٢٣
- ٣١- أ- ب- ص ٢١
- ٣٢- مجلة حج محقق اثر الرواية الواقعية العربية في الرواية العربية، ص ٤٤
- ٣٣- أ- ب- ص ٤٥

وهو لانه لا يمكن ان يتم الا حديثا لتبعية المكان وموقعه داخل نسق مكاني محدّد تتجمع فيه الصفات الجغرافية والاجتماعية" (١٩)

والكتاب يعمل في اتجاه تشكيل القصص المكاني على ان يكون بنوده له مسند مع مراح وطبقات الشخصيات بعيدا عن أية معرفة لان التكرار المتبادل بين الشخصية والمكان الذي يغير فيه، او البنية التي يحددها، امر لازم وضروري حيث يصبح يمكن بنية القصص القصصية كمثل حلة الشخصية الجغرافية والقصصية، بل قد تساهم في التحويلات الداخلية التي تصرا عليها (١١) لان البنية الموسوعة توثر على الشخصية ويحددها على التوثر بالاجزاء، وتوقع بها الى العمل (١١١) فلذلك انما علاقة مباشرة بالامر الذي يحدّد فيه (١١٢) وبم بحث ندعلا بين الممكن والشخصية حيث يشير الممكن الى الشخصية التي نديم فيه في حين يحسن تلك الشخصية صورة تلك الممكن (١١٣) رايه صحيح لوانه القمصنة واحتياطية (١١٤)، لكل انتقال في المكان يعني تغييرا في البنية الرسمية، ويحدّد في التكرار والمتراب، ما يكسب الممكن فيه سرحية مختلفة بصفات لا ايراد (١١٥) لان المور الذي تحده الشخصية على مستوى المرد هو ما يحدّد البنية القصصية المكاني ودلالاته الخاصة به (١١٦) كونه بدء بهم اشبه اضحا على مميزات الشخصية وخصائصه حيث يجري التحديد التدرجي ليس بعد لخطوط الممكن الهندسية بل ايضا لصفاته الدالية التي تتجسّد مع التصور المكاني العام (١١٧)، وبذلك هذه الصلة الوظيفية بين الشخصية والمكان كن من التوسيع شهور سيات تحول البحث في جوهر هذا الموضوع (١١٨)، وقد برر انهاء بقرى بالبحث بين الشخصية والقصص الذي تشكّله، ويجعل من هذا الأخير مميزات مجزئة من سلكية

ايضا انتمس امتداد له فدا وصفه وصفب ادبائي الذي يغطي فيه (١١٩). فضلا عن تأكيد العلاقة الجغرافية التي تربط الشخصية بالمكان ليهو حردا حقيقيا لتلازم والمشهد والاحساس تبع له يفسر بين الاتصال والمكان في صلاته متغيرة يؤثر كل طرف ادم على الآخر وهكذا يقدم له نص القالب الممكن كخبر مشكوك في الصدق ويحتوي معه نصا كك يتعاملون مع شخصياتهم (١٢٠).

- 34- Jean Weisgerber, l'espace romanesque, Ed l'âge d'Homme, 1978, p 9
- 35- Charles Grivel production de l'interet romanesque p 98

- ١-٢٤. ص ١٢٤، ص ١٢٤  
٢٥. مجلة حاج مقبول اثر تاروفية الواقعة العربية في الرواية الحديثة، ١٩٨٤  
66- Dominique Rincé La littérature Française du XIXème siècle, Que sais-je? P.U.F. Paris 1978, p.68  
٢٦- جليل الجندي المربية في الادب العربي، دار النهضة، مصر، ١٩٥٧، ص ١١٥  
68- Albert ThiBoudet Le roman de la destinée, Gallimard, Paris, 1938, p. 10  
69- Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, stok, Paris, 1936, p. 364  
٧٠- مجلة حاج مقبول، د.ب.ص ١٣٤  
٧١- حسن بحرأوي، بآلة الشكل الروائي، ص ٢٠  
2- Georges Lucka, La théorie du roman, Ed. Lattimer, Paris, ١٩6٦, p. 100  
٧٢- شكرك القليبي سر بآلة الرواية، ص ٦٦  
٧٣- جن لوب بآلة الله الأبني في القرن العشرين، بر صتر عيني، الإبداء المصري، طبعه، ط١، ص ١٢٠، ص ١٩٤٤  
٧٤- René Jasminski : Histoire de la littérature française, Paris, 1969, p. 88  
٧٦- عرض شين الرمان، تقديم، ص ١  
٧٧- Norah Stevenson Paris dans la comédie humaine, de Balzac, Lannville Paris 1938, p98  
٧٨- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ١٠٢  
7٩- Jean Pierre Richard Littérature et sensations, Ed seuil, Paris, 1954, p. 152  
٨٠- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص ١٠٤  
٨١- د.ب.ص ١٠٥  
٨٢- د.ب.ص ١٠٥  
٨٣- د.ب.ص ١٠٦  
٨٤- د.ب.ص ١٠٦  
٨٥- د.ب.ص ١٠٦  
٨٦- د.ب.ص ١٠٦  
٨٧- د.ب.ص ١٠٦  
٨٨- د.ب.ص ١٠٦  
٨٩- د.ب.ص ١٠٦  
٩٠- د.ب.ص ١٠٦  
٩١- د.ب.ص ١٠٦  
٩٢- د.ب.ص ١٠٦  
٩٣- د.ب.ص ١٠٦  
٩٤- د.ب.ص ١٠٦  
٩٥- د.ب.ص ١٠٦  
٩٦- د.ب.ص ١٠٦  
٩٧- د.ب.ص ١٠٦  
٩٨- د.ب.ص ١٠٦  
٩٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٠١- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٠٩- د.ب.ص ١٠٦  
١١٠- د.ب.ص ١٠٦  
١١١- د.ب.ص ١٠٦  
١١٢- د.ب.ص ١٠٦  
١١٣- د.ب.ص ١٠٦  
١١٤- د.ب.ص ١٠٦  
١١٥- د.ب.ص ١٠٦  
١١٦- د.ب.ص ١٠٦  
١١٧- د.ب.ص ١٠٦  
١١٨- د.ب.ص ١٠٦  
١١٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٢١- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٢٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٣١- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٣٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٤١- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٤٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٥١- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٥٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٦١- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٦٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٧١- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٧٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٨١- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٨٩- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٠- د.ب.ص ١٠٦  
١٩١- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٢- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٣- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٤- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٥- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٦- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٧- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٨- د.ب.ص ١٠٦  
١٩٩- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٠- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠١- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٢- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٣- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٤- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٥- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٦- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٧- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٨- د.ب.ص ١٠٦  
٢٠٩- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٠- د.ب.ص ١٠٦  
٢١١- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٢- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٣- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٤- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٥- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٦- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٧- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٨- د.ب.ص ١٠٦  
٢١٩- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٠- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢١- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٢- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٣- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٤- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٥- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٦- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٧- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٨- د.ب.ص ١٠٦  
٢٢٩- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٠- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣١- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٢- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٣- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٤- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٥- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٦- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٧- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٨- د.ب.ص ١٠٦  
٢٣٩- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٠- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤١- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٢- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٣- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٤- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٥- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٦- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٧- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٨- د.ب.ص ١٠٦  
٢٤٩- د.ب.ص ١٠٦  
٢٥٠- د.ب.ص ١٠٦  
٢٥١- د.ب.ص ١٠٦  
٢٥

108- Revue Degré , Numéro 35 -36, 1983, p83.

09- Discours du Roman , p 201

١١٠- حسن بهاروي، مبدع، ص ٢٠

111- Philippe Hamon Introduction à l'analyse du descriptif P L F Paris 1981 p 1٠٠

112- A Abraham Psy chologie de l'espace Castermann Paris 19٠٠ p ٢٩

113- Pierre Barbéris Le père Gariot de Balzac Librairie Larousse Paris 1972, p 15.

114- Jean Pouillon: Temps et roman, p 20.

115- Michel Butor Essais sur le roman Gallimard , Paris , 1964, p197

١١٦- حسن بهاروي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٢

117- Guyon Rossnan Critique du Roman 129, p Gallimard , Paris, 1970,

١١٨- حسن بهاروي، مبدع، ص ٢٠

١١٩- زراين ويبيك، بحرية الأنتب، بر محيي الدين

صعبي، سور، ١٩١٢، ص ٢٨٨

120- Jean weisgerber : L'espace Romanesque , p 22

ص ٥٢

٩١- محمد يوسف نجم، من القصة، ص ٦٣

٩٢- م ، ص ١٠

٩٣- م ، ص ٤٩

٩٤- ا ، امتداد الزمن والرواية، ص ١٥، ١٦

9٥- Jean Pouillon. Temps et Roman . Gallimard Paris , 1946 p 159

9٦- Georges Poulet , Etudes sur le temps humain La distance interieure Ed Plon Paris , 1952 , p 32

9٧- Ibid. p 51 52

٩٨- الازدواج الغربي، نحو رواية جديدة، ص ١٤٠

9٩- Jean pouillon: cop. Cit, p 160

١٠٠- ا ، مبدع، ص ١٣٧ - ١٣٨

10١- Georges Poulet. Etudes sur le temps humain , La distance intérieure , p 60- 61

١٠٢- ا ، مبدع، م ، ص ١١١ - ١٢٢

10٣- Georges Poulet Etudes sur le temps humain La distance interieure , p 133.

١٠٤- ا ، مبدع، ص ١٧٥

١٠٥- م ، ص 10٤

10٦- Jean Pouillon: Temps et Roman, p132.

١٠٧- حسن بهاروي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٩



## هاجس صراع السرد بين الأبطال المثقفين

محمد غاري التديري

الاجتماعات والنوفا الرسمية، حيث يسم القاص مصمون فكرته بقلب رمزي ساحر، بلحمية الحالة عبر الاندماج فيه التي وصفت الطير المنفرد امام ميمه وطنية تتلخص بال بعد كلمه مناسيه بلقيها في الاحتمال المزمع امامه في صلاله الهيبة المحليه والذي يحصره (مستور) يوجد جونر الذي يزور القرية بهدف الاطلاع على معالمها المبحيه، ((وتلك صغر جولة علة يوم فيه بالمسطحه على راس وقد من لجنة الصياحه الوليه المنيفه عن الهيبة الاستطلاعية الملباسيه المشكله بقرار من مجلس الأمن رقم 505/ وبعده على افراد مزدوس من الجهات المحليه، يقرر بكلبيهم بقاءه جطاب في الاحتمال المزمع امامه في صلاله الهيبة المحليه، وذلك في الساعة الرابعه والنصف عصر (الثلثي القادم)) هي ٦، ويحت ان يحد الكلمه الطليقة الرابعه، ويحصر في الموعده المحدد، بعدا باق والكلمه مبررة شكل خارجي، ولا غيب او مهمه له سوى ان يحد على المنصه امام المبرورين صامتا، اما الكلمه فقد اعتد مع رجمتها بشكل مسبق وموجودة على جهاز التسجيل، وبناكس من تلك كلمه عصما يحد ليلقي كلمته

((جاء يوم الاثنين، وان مستور يارق جدي يعرف ماعه الصغر وهو منتظر ليأها واصبغه على الزباد

صالة الهيبة المحليه امتلات بلسا الغربة قبل الموعده بكثير من ماعه، وبركت الصفوف الاولى باب الكرمي المميز لوقوف ومن معه، كفي الحصر جليا على ان يحد الاحتمال في الوقت المحدد لكن وصول الوقت تأخر، وقبل

ثمة محاولات قصصيه مقلده وجدة لميب ما لا يحد حلقها من الإثراء والزيادة، مع فيها لاند ان تحلق في هي فارها لطبيعا يشير الى انها محاولة صاحبه ملك سوتها، وشويز التي تفتننا، ولبت التي ان صاحبها شغل على كسر في حمل شيئا كثيرا من الوعي المنور والنصح القصصي الذي

من هذا المطلق يقرر مجموعة القاص [محمد ابو حمور] (١) [لقبه ررقاه] الصادره عن اتحاد الكتف العرب تسمى عام ١٩٩٥ من لمحاولات قصصيه الجاده التي اقرها عدد تسميتها القور الماضي، لما حلقه من بقله قصصيه لمبت مشروعا ضمن حالات الصراع المشهدي القائم بين طريقتين متباينتين، يحد كل منهما على حدود المواجهه مبرعا بفرصيه حق القور والاختصار، بعيدا عن مبرر الحق، ولقوس العداية، وقد نهضت بمعمر الصراع لهه قصصيه شافله، بشور وسر، موير ان تملك التي القور في مناهل صلبية مقلده لأطراف

ومع ان المجموعة صممت ثماني عشره قصه، قلها في اطرافها العام لم تبتعد عن نبيه الصراع لمشهدي المرمور الذي غالبا ما كفي يتباه الطير المنفرد الذي يحد في قباله الصراع منعه، بحلية تنميه في معظم الحالات التي يحد فيها وجهها لوجه امام متنبه

في قصة [لقبه ررقاه] ص ٥ والتي حملت عنوان المجموعة، يتبعص صراع قلم على ركائز الزمر الذي يكشف عن قيم ينضها لقارى في البداية فيما وطنيه، لكن سر على ما يبدو لحيه من اللعب التي يمارس في

الهمة فحسب، وإنما بالإضافة إلى هؤلاء جميعهم نصيب القاري الذي يجد نصه أمم فقط قصصية - كما - رموزها لأن يشير إلى امراض اجتماعية كثيرة ((حيث أن خطابي انتهى غلبت المقصود كتب انزل للرجل القليلة عندما اكتشف خطبي، وأن الحظ لم يسهل تلعب برولي بشكل التي، عانت التي حاسة التسمع بشكل مفاجئ، فقلت ممسرا - دائما - كنت اسمع صوتي، فقلت فبعدي عن المقصود بشكل التي، لا بداني، لربما صوتي هناك يطلع بكلمات لا فهمها)) ص ١٠

وإن كل الكتب في هذا النص أراد في يوصي إلى حقيقة ضعف الفرد، واحتلال المعادلة بينه وبين العالم، فما قد سوى كشف أولي بسيط لتجارب أخرى كثر نوعا ونوعا لمعادلة (الفرد - السلطة) أو (الفرد - العالم) ويطلع كد احتار لمعظم حوصه - نموذج - الفرد المنكف، أنواع، الوطنية، الحوزة، لأسباب عدة يمكن الإشراف إلى أهمها.

١ - الفرد البطل قريب من الكاتب، ونبع منه، وبدأ يحقق معادلة الكتابة الصديق والعاطفة

٢ - إن تجليات الأحداث الجارية في مراء المتنوع الراوي تكون في العادة أوسع، أكثر حساسية منها لدى الشخصيات البسيطة المسطحة

٣ - إن الكاتب يبرز أن يرصد الخط البيني الذي يخلو ويهبط لمواقف هذه الشخصية من المصنع، واعني بتزيجه المتغير)) ص ٧

هذا ما يوك على أن التسلسل القصصي في هذه القصة جاء متكاملا موحيا لأغراضه التي واجه بها الكاتب الواقع المتناقص بفقراته وإلتهراسه وغير إلتهراسه، الواقعية، استطاعت بقله ما يميز الواقع، ورسم خدوه ضمن ملاء قصصي اندمج فيه النص الانشائي مع الانسائي (الدمي)، وهذه الرؤية لم تقتصر على تلك القصة بالذات، بل انشعبت على مجمل قصص المجموعة التي يميزت بالتركيز في التمييز، والتمعن في السبر الدخلي لحوال الشخصيات، وحينئذ موفق في القصة الترميز الفكرة على سطر المناخ الاجتماعي لرمز معوي، ولعل أهم صفة لأبطال هذه القصص ذلك الوعي الفكري والتفاني، وهم

فيما بعد أن ذلك عائد لوليمة غداء هلمه أحييت على شرف الوفاء، غدا على إثرها بعض المزمعين

كنت متجها إلى معهد اشير به التي عندما استولهي أحد الثرطين الذين سبق لي منكمفي الكلب الرسمي يتكلمني بقله الكلمة، انتحي الشريط بي حقيقا ولقت انتبهني ثور فيعته لأروق، كلور للتعاب التي يوتيهها جنود الامم المتحدة

بعد التحية والسلام قال لي فليست له وادب جم، وهو يتوالتني وره مطوية هك الكلمة التي متكلها اليوم يا أسد صلاح!! لم اصق ما سمعت أول الأمر، كرر كلمته بالانتماسة بعصاه، ويبدأ جم حولات الاعراض، فهمني أن الاعراض غير جازت تحت هذه الظروف، وقد بعصر عسيرات ليست في صالحه، ولا صالح قريني

حاولت الورقة متكلها، فلف وانا افتح الورقة المطوية

ساحول قرنها مصفا كتي تكون المرأة واصحه، وكى لا تقع في احطاء ليست لطيفة في هذا المقام

قال الشريط بالانتماسه نفسها والادب الجم لا عليك يا أسد صالح أن رعدك بقرانها، لا حاجة لذلك، عندما تقف على المقصود امام (الميكروفر) سيكور التي جانبك مترجم، سيصعد على (ر) المسجلة الموجودة على لطاوله، وبعدما سيكور كل شيء على ما يرام، المجلس المسيحي قرر رافه باعصيفك ألا يتكلم حتي في الترام، المسجلة (السنوي) متلقي كلتيك)) ص ٨

والمصمك في هذه الممرجة الهزلية أن البطل يقوم بإداء حرركات إيمانية تشير الحضور يله بقر نينا ما ((لوقت امام (الميكروفر)) بجلب المبرج، وسأرب الأمور حسب ما هو مرسوم بماءة، بك الكلمة، ولم اسمع الكلمات بوصوح، كئي نمة طيبين، وشبه عيب لبعض الحرس، سمعت ما يشبه تصعيفا حارا طويلا)) ص ١٠

وبقي حكمة القصة المرمزة حالة من لإدهاش القلم والأمر الذي لم يصب البطل نصه، ولا الحضور جميعهم، ولا من كلفه بذلك

المشؤوس عقلي، لا أبرئ كيف صاغت سكين  
هجرة يدي في جيني، فلتنصر في اعماقي  
عفوان القوة، وأعزل النية

وانشعب، انشعبت إلى الملعب، هجعت  
على الكرة، استكثها وكفارس لمتشبه،  
عرب سكين فيها، فاستحلف قطعة لينة من  
الجلد)) ص ١٥

أما النتيجة ((أعني لا شك، يعرفون ما حدث،  
وما كتب منيخا منه فقلب جسدي مسلة رر عوا  
فيها كل ما يملكون من حق وحد ووحشية،  
صندوقني نبي فلامت ما استطعت، فتجبر الأحمر  
قتلي من قمي واقعي ورابي، ومن مواضع  
أخرى في جسدي، استمروا في ركلي ورابي  
وصربي، وأنا أطلب على الأرض، بحدري  
شعر عرب، بركوبي عسما اعتقدوا أنني فنتت  
القدرة على الحركة والوعي والوقوف

كل شيء كل أمامي عسما، لطمت ما بقي  
من قوتي، استجمعتها، حاولت النهوض،  
نصبت، لكن بنق الشعر

صندوقني أي كنت سعيدا بشكل ماء، واني  
شعرت بهرج ابصر طابع يمتدح الآسي وبينهم  
أوجاعي، نظرت إليهم، ألتصمت بنفسي  
المشؤوسين وسط أسعراهم ودعولهم، شعرت  
بالأفترار والفرح، لقد أفتت عليهم اللعنة))  
ص ١٥

لقد حملت القصة مزورها من خلال ما  
طرحته من أفكار اشعلت الحيال وانصبت في  
مطبخه لتشكل صوبا بحديا أسهم بشكل مباشر  
في تحريك السوادع الداخلية في داب (الطير وهو  
بمتعد صور طلولته اليابسة، هذه الاستعانة  
الوظيفية بشكل في نفسي كانت من معاني  
القصة وهي تشير إلى جانب آخر من جوانب  
الصراع القيم بين المتنافسين، وهو صراع  
استكثاري، وهي بين الطغولة الشقية، والرجولة  
الفقية هي عوالم الظهور العابت الذي يهض به  
صمير المتكلم الذي يعود مرة أخرى ليوم  
بمهمة السر -

في قصة [أورلي في يوسف] ص ٢٢  
ينتقل السر - إلى مستوى آخر، حيث يبولف  
الشر - أمام محطف تاريخية وامتنية داب صله  
بالمكان والواقع المتدشين في وحدة النص القائم  
على لغة قصصية كشفت بورة الصراع بين

يواجهون المتنافسين على مساحة الصراع، وما  
شكل الياحيز، الأهم في بناء قصص متجسده  
معينه في اختبار المشهد ونوصيفه، وإثالي  
رسم أبعاده، وتحديد مبرراته ضمن إطار الرمز  
الشعاب المحمول على استباق الجسر القصصية  
المركزة التي أعطت لمتولها فرحة الاستاره  
إلى جملتي البناء القصصية التي افصح عن  
معادلة فيه مسجحة مع بعدها لانسقي والقي،  
والمنعمة مع الأهداف الوجدانية التي تنكب  
موجه الإنسان، وهو في حالة صدام مع الواقع  
الضاروي بعزوفه

هذه اليرجس جميعها تراها واصحه في  
قصة [يوم أفتت عليهم اللعنة] ص ١٤ حيث  
يعالجنا لاستهلال الطمسي الذي يتولي مهام  
السر - فيه صمير المتكلم الذي يفت موقفا معلما  
من عالم الكبار، فاعلم على العبر والسيفيل  
بقولك الذي يمتح فيه عالم الطغولة الذي يجسده  
صاحب الصمير بفسر جاع تنكري يعيده إلى  
يوم من أيام الطغولة، يوم سوف منه كونه  
لتنقلها الداء الكبار عبر علبين صلب - الطفل  
وبكائه، وهم في كل مرة يركلون بها كونه فيما  
يركلون كليه المحطم الذي لا يملك إلا القطر  
اليها مهورا صميرا، ((كأنو يلعبون بكرسي،  
كرسي الذي عزعوا غترا وعطرسه، كبت،  
صاحب، لم يلبه بي احد، حاولت الأقراف منها  
مزورا، لكن في كل مرة كل خدعهم بكثير  
بطورهم كافي لإحطاني والجمالي عن الاستمرار  
في الاقتراب

مرة وسبعة بومة يكاء الفدسي السطوة  
على أعصاني، تقدمت داهر الملعب، صوب  
كرسي، كرسي التي كفت تنقلها أرجلهم،  
لطمني واحد، ففتني بارتداء حارج الملعب، ثم  
تبع الملعب مع رملته بصلف وعجبيه  
كفت تلك كرسي العريزة، وكفت أرجلهم  
تحدث بها، بركلها، وبرزك فقي معها حور أن  
أفتك ألا انظر اليها مهورا، كقيم الأحلام)) ص  
١٤.

ومع ذلك فإن الطفل لم يسمع، بل لجأ إلى  
أسلوب لا يقل عنوانيه، انتهى به التمسك، والفتد  
عليهم اللعنة، حيث دفع إلى الملعب وهجم على  
الكرة ثم امسكها كفارس وعزرك سكينه فيها  
فلمسحت قطعة لينة من الجلد ((أحتل الرامدي

وأمر قال انه تطلق إلى جهة غير  
(الجهة)) ص ٤١

قد حكت النصة صراعها الحزينة  
والداخلية، معصية على الصدمة الأدائية التي  
كفبت تشكراً جزعاً من شغل القاص، حيث تنكر  
هذه الصدمة في حلقه قصه [الليل] ص ٥١  
حيث يصف بطول القصه ليجد أن جلا ظهر في  
موجرته مما يجب له ألماً داخلياً دفعه إلى ريادة  
شبح الغربة من أجل علاجه سواء حصل  
سيركبه له خصمه، أصافه إلى التلمذ والفردات  
التيه التي أثبت فعاليتها مع الأمر من جميعها  
ويوم جلا القصه على رياره الشيخ سبعة أيام  
داوى خلالها على يده ويطرعه، يوم أن يسي  
إلى يحصر للشيخ ما برصه يومياً، ولكن كفت  
النتيجة انه وفي ((أحر ليلة من ليالي الأسوء،  
بلم الرجل يمشه حذر موزكن بلغم والأمل  
بالحياة التي

عندما استيقظ أبو عبد الملك صباح اليوم  
الآلي، مد يده ليجد أن دليلاً ثانياً قد برر في  
مؤخرته)) ص ٥٢.

من هذه الثقلة القصصية، الصدمة بعد  
فصاً في قصه [حكاية قرية المنطرة] ص ٥٥  
وهي تصور مأساة الشيخ محمود الذي يأتيه في  
العلم أحد الأولياء الصالحين ليجبره على خلاص  
أهل القرية منقته يوم نك روجه المحذر غلاماً  
ميكول له شلى عظيم في حياتهم، وعلى يده  
سيتم الفصه على الوض الذي يحك باسهم  
وسلامهم، بعد أن يدفع وبيرة الصرد من خلال  
تساق القصه التي يهتف على أربع ركز  
نبوية هي

١ - الشيخ والعلم وسعيد لأمل بالقصه  
على الوض ((يا أهالي قريتنا الكرام، لقد  
جامعني في (العلم) أحد أولياء الصالحين. كل  
يرتد جليلاً ابصر بأصدا كالتج، وجهه الكريم  
يشع صباه ساهراً كالقمر في ليلة تمامه، كل  
أطير عليكم - يا سادة يا كرام - بهذه  
القصص، إن سؤالكم لكم بالتمام والكمال ما  
حسنت به هذا الولي الصالح، فلن لي يا شيخ  
قرية [المنطرة]، بلم الأهالي أن خلاصهم قد  
التقريب، فلمولة المختار سلك غلاماً يكون له شلى  
في حياتهم، ويتم على يده الفصه على الوض  
الذي يحك باسهم وسلامهم)) ص ٥٦

٢ - لرحله، التي هي رحله اضطراب ووجه

المتألمين في مختلف أمور الحياة وفصلهاها،  
حتى كاد شكل الصراع أن يكون ولعده حلقاً  
والياً، وذلك لم يكن انتصار الحيز سوى مؤلف  
أساسي قيم، ولأنيما عندما يصعد القصه أمام  
لمسوى الأخير من الصراع الذي يمثل هالة  
قريبه مهمه، بوطر ما يمكن أن يعرفه المؤلفه  
من حيزها لا تمت للواقع بصله ما. ولذلك نبع  
القاص يطله إلى قمة المواجهه ((أيتها الشابه  
أيتها الجبل لمتطلو، يا جاز المحبة والموسيقى،  
بعد قليل سيصبح ريم الشيب العصريه  
مطرب الإطلاق والتفرقه والاتحاد (مايك)  
بول] في صلاله [علم النجوم] وسيتنم توريخ  
هدايا على الحضور من تركب [كوكا كولا]  
و[مانتوروا]، وسيقوم بتوزيع الهبات (منازونا)  
سبح العلم، نعم، مايكل ومارسونا في وقت  
واحد، في [علم النجوم] وسيتنم من يصل أولاً  
بالمجاز، تحرب حارطة السجده في الحان))

ص ٤١ على الرغم من أن الصرد مفتوح على  
قيمه وبماده التي تزيد أن تلت أفضل من وقلمهم  
وبرائهم وموروثهم إلى عوالم جديدة بضمها  
العلمية والعرو الثقافي في طبق من النعم الذي  
لا يحلو من الشم الرغاف، فل الصرد أن  
يلعب لعبة اللعبة القاصه على تشكيل ما يشبه  
الصمدية في نهاية القصه، هذه الصمدية وإن  
جاءت معارضة لمسؤول الصرد ومخالفه لها  
باتت به الصمدية وما يجب أن تنهي، يلاحظ  
القاص بتحويل مسار النصه إلى موافق غير  
متوقعه، ولأنيما في هذه النصه المفتوحة على  
صراع واضح ومحدد ((تتحرك من كل  
موجوداً بنوع من الهزولة صوب صلاله  
[النجوم]

هذه الساحة عدو يهيب

بتي صوب [أبو يوسف] الصلص،  
وصحب لمة وعينين  
هوذا سار المحصل باي يوسف، تضرعت  
أقدامه، تضرعت، تضرعت، ثم انطلق المحصل  
كقرب غاصفة

بصمة أشخاص من لمحوه مصلفة

قال واحد: إنه اتجه شرقاً.

قال ثلث: غرباً.

قال ثالث: شمالاً.

وقال رابع: جنوباً



بالتعبئة احتل الوحش روجة المحتار صحبة له  
في الليلة الفتنه)) ص ٦٠

مثل هذه التهيؤات المعجزة، سواء كتبت  
مستجبة مع سيقب النص أم بقراءة عنه، بشكل  
أولاً هداه إلى جيب الكف في نوطيه بصفي  
على القص جمالاً لا يقي من فيه كنفه أو  
نوطيه فصص، وأب ما يمكن أن يحلقه مثل  
هذه التهيؤات الاستغارة في رب الفاري نفسه

من هنا المنطق في القصص [محمد أبو  
حمود] زهر كثيراً على هذا الأسلوب في  
بهايت قصصه، وقد كتب الزهري وقدم  
مجموعه من القصص التي حملت أبعادها  
ونياتها وزايعها بين المساقطين، في كثير  
من الأشكال والصيغ التي استجبت مع وقعها  
والقبحا لتشكل حجرة قصصية واضحة، أهم  
سعة لها تساهلها على حثكتها التي قمت  
أبوسجف لتجربة قاصر متمكن من نفسه وأدابه  
صمن محاور والكثير الصراخ المنمذج بروح  
الواقع الأسفني والتفاني والقي

#### الهواشي

١ - سمعت أبو حمود، قصص من منبهة مصيوبة،  
صنر له ١ = مجلدات = مجلدات الباب

٢ - انظر الموقف الأدبي، تصدر الكتاب العربي  
الحد ٣٠٥ تموز ١٩٩٧

المحتار التي تحمل المنتظر الذي جاء ميتاً  
((بطر روجة المحتار يرمع بالتدريج، كفت  
ترحف، الأمل كفي يجمو تشكز مواز رحله  
لاشطار كفت رحف كسلخنة محمه

اشكال الاخطار الملون يحرقها الجميع،

عندما جاء ((المنتظر) جاء بشكل قاصر، جاء

م ي ب ١))

٣ - الشيوخ ثقفه وهو يدعو إلى عدم  
القبول من رحمة الله، والذي يلعب مع أهالي  
القربة لعبة الحلم والأمل ((يا احسن الفكرم،  
إبها الوجهاء والرجال، رغم أن أوجاعها قد  
أصبحت صعبة التحمل، لكن علينا ألا نخط من  
رحمة الله تعالى، فهو جل وعلا لا ينسى عبده  
الصالحين، قد عاد إلى الولي الكريم الذي كفت  
قد حثتكم عنه كفت الاستقامة ملو لحينه  
الوصاء، قال لي لا غفلوا يا أهالي قربة  
المنتظر، لقد بشرتكم بعلام تده روجه المحتار،  
يكون محاسنكم، وما لم ادر أي علام، لم أقل  
أن العلام هو العلام لأوب، لكنني أؤز لكم اليوم  
أن العلام القادم هو الذي سيفضي على الوحش))  
ص ٢٥٨

٤ - النهاية التي ليست بهاية ((مرزب  
القصود بالتتابع، فخطر أهالي قربة المنتظرة  
كترهم، جهرواً له اللافلت والوايس النصر،  
ونصباً بذكرية،

في الصباح، افقوا على خبر صعب مكسور



## المعري بوصفه مشروعا ثقافيا

د. محمد اسماعيل بصل

عندما اعتب أول بحث عن شيخ المعرة أحمد بن عبد الله سليمان التلوي المعري في عام ١٩٧٧ لم أكن أعرف عن أبي العلاء أكثر من قوله

هذا جده أبي علي وما جدي علي أحد

وقوله

وإني وإن كنت الأخير زمة

لأت بما لم تستطعه الأوائل

ووقت وكنت بين يدي أسد جلول ظنته  
ميسقي عن عمرة المعري اللوي وكتب  
مستعدا لأقول له إن المعري في اللغة بحر لا  
سلجل له، وأنه يكاد يعرف الفاظ العربية كلها  
تأو الآخر، ويثنى النحو والصرف والمروص  
كما لم يفعلها أي لعري قد جاء قبله لو بعده  
وحصن ابن ميسقي عن شعرة أبي العلاء أو  
فلسفته، وكتب الإجابة حاصره في خاطري،  
فمن لا يعرف أن المعري هو شاعر الملائكة  
وفيلسوف الشعراء، ولو سألني عن بيته، فمن  
أسمه سجد - راحة معره النعمان التي قال  
ياقوت عنها أنها صبية كبيرة قديمة مشهورة بين  
حلب وحماة، وكنت من ثور لسان الذي يسمى  
العوام سمها بها هازور الرشيد لمصنعتها ما  
سويتها من بلاد الإسلام من العمر أنها مقيمة  
القيس والزيتون والقور والعب والفستق، وكل  
بمعزوي حينئذ إن أنكر له كل ما قلته إن  
جوتك عن هذه الصبية كثيرة الخير، وما قلته  
ناصر حمرو الطوي وإن جبر وإن الوردي  
والاصطخري والفلسفي وغيرهم كثر ولكن

معني الهوسوي والقوريون والسنويون  
والأصوليون، وجاء من بعدهم وغيرهم  
أما كميون والنبويون والحدادوني وما بعد  
الحدادين، لقد سعى جميعا للبحث عن فكر  
عربي حر يهزج هذه الآداب العربية من عو  
الرجاحة، وبزيجها من غلصتها وصعها  
ودوبنها، وجعلها في مصاف النواب الآخر  
وكانه مكتوب على هذه آداب تنبئ إلى نهاية  
الآذر رهبة الجدالات والقراعات والفلسف.

وبعداً عن تلك القراعات الفلسفية  
المعاصرة التي ما انتج غير الساجه غير  
إطلاق مصطلحات ومفاهيم ما إنزل الله بها  
من منطق، كالاستفراق، والاستعراق، وشقاء  
الوعي، والواجبة، وسقوط العرب بعيداً عن  
هذه الهممة الفكرية العربية على مفهومنا  
ومصطلحاتنا، ومن ثوب إن ينهم أحد هذا  
بابونولوجيته المنسورة، ومن سور إن يزد أحد  
علي أحد بأنه ملهي، وحتى لا يهلك الخطاب  
لفكري ويحط من شلى الآداب التي من أجلها  
يحيى من ثوب ذلك كله يقول هذه بصاعضا  
فإن موازينا وابن مكيلينا، ابن كوالينا، في  
النساعة لا نسخ سور إن يكون لها موازين  
وقوالب ومقاييس وأرا كما قد اصعنا ذلك  
القوالب، في البحث عنها إحدى من البحث عن  
غيرها. وأهل البحث عنها قد يوصل، وهو  
ميوصل بالتيك الذي حوّل الآخر وهل كل  
المعري غير هذا المتفك العربي الذي أنتج  
خطاباً عربياً أصيلاً بالرغم من كل ما أحاط به  
من ظروف، رجال في خاطره من أفكار  
لأحرين ولعنهم أنه مشروع ثقافي بلعيز

مضطربة محتلطة بنفسها الطمع والوصح  
لأنها لم تكن بحمد علي إسماعيل من هذا  
النشر العلمي العظيم الذي يجب أن يسبق كل  
بحث دقيق يخدم على العموم والاستقصاء

ويذكر محمود - عيسى العقاد أنه قيل "إن  
بعض المكتفب الإيطالية أغفلت بالإنباء من  
العرب أن يوافوها لسم الأبي الذي ترجمه فيه  
حاصلات الجغوية العربية، فلجمعت الآراء  
على أنه هو أبو العلاء وقواعد الانحساب  
ليست بمفصلة للزاد في مرآة القور والآداب،  
ولكننا نراها في هذه القور قد حكمت بالمصوب  
واجابت أحسن الجواب .. إلى الحقيقة أن حكم  
المعزة حذر من يمثل الذه العربي غير متمول  
للطبيعة العملية التي يترشح فيها أبو الطيب  
للكمال الأول بين شعراء العصر وأبو العلاء هو  
الذي يمثل الذه العربي في تفكيره وفي مقاييسه  
وفي طوره إلى الدنيا، سور سائر المفكرين من  
القشراء"

وما زال سلحه المعري المعربة حتى يوم  
الناشر هذا أشبه بحق العام أو كل حق العرف  
وكل من حصص غلظه من الباحثين والدارسين  
قدسي ومحدثين يدرك تماماً هذا الجو من  
الأسرار والأفكار التي عرف المعري به حتى  
تحول في نظر بعضهم وكيفية بعض النوازل  
والأعجيب، ويكفي أن يذكرها بما قاله أبو  
محمود الثعالبي في لثمة التوبة والحطوب  
البيعتاني في أبريق منبته السلام والبالوري  
في حبة القصر والسعدي في الألبان والابن  
الأنباري في ليرة الأناب والابن الجوري في  
المنظم في أحبار الأمد والنعطي في إنباء  
الرواء على إنباء الحافة وما قاله بالقرن الحموي  
في لارشاد الأناب إلى معرفة الأناب، ولقد  
جمعت هذه التراجم كلها في عمل صمم اشرف  
على تعينه طه حسين، وصدر عن دار العودة  
للطباعة والنشر في القاهرة سنة ١٩٦٥ بمطبع  
الناشر أن يعط على معظم ما قاله مريدو  
المعري وحماته وهذا التعريف على أهميته قد  
يعني في أطر الأجل والأخبار، ويندرج في  
سياق التاريخ والتاريخ ويحرف في أشد الحاجة  
لقدوم لتعرف أبي العلاء من خلال موضوعه أو  
لنقل حقيقة موضوعه لنعف عند عدد اتصال هذا  
العالم الذي يبر علماء الدنيا شرقاً وغرباً وإنا

أسفدي الاتصال رحمه الله ترك لقلبه والشعر  
والآداب والقصة والمعرفة والحق والقيمة  
ويأغني بعبود لا شريك له يورثني في أجيب  
عنه برر واحد لا شريك له

قطب الأستاذ حليبيه وأشد على الطفولة  
زعيه وأشد نظاره على عبيده وقال كيف  
وجئت أبا العلاء المعري أكثر هو أم مومن؟  
في الحقيقة لم أفهم هذا السؤال في تلك السنة،  
وكل من الصعب علي أن أقدم له وصفاً  
نقشني من معيارية هذا السؤال وسلطته وتبين  
لي فيما بعد أن سؤال الأستاذ الجليل لم يكن  
إرهابياً بغير ما كثر محرجياً

وعبر هذه المسألة الصعبة لهذه الثنائية  
المتناقضة كل عثيت أن نتجت عن أبي العلاء  
المعري، عن هذا المعري الذي بهل العلوم على  
حداث مشربها فصار - إنك الزجل المعري  
الذي احتلف حوله مشقور منه وما يزال يسلط  
حوله مشقور الأرمه السائلة وكما كل المعري  
بعضه بعد مشقوراً ثقافياً عربياً متكامل من حيث  
قلبه وحبره وشكته وفلسفته وفهمه وحريته  
وعزله ومزونه وثورته، فله حريته بما لا  
يملك حوله وبعدم عودنا وقلوبنا من علمه  
ومعرفته وسواء أعده فريق من الكافرين أم  
أعده فريق حذر من الأولياء الصالحين، فإن  
الامر المهم في هذه الحيرة هو أن يكون حواصلاً  
أشد الحرص على قراءة أبي العلاء قراءة  
موضوعية مسبوكة بجنة عن القويومت  
والظنون والهلوس والامعالات والاطياع  
والأبولوجيت

أبها قراءة ودعيه يورثني إلى ميموي الشعر  
لثمة عبر الأرمه والامعنة فالمعري ليس  
زعيه المصنوع، بل إنه نجم مشع على الصحنين  
وفه لفاخر كل القور أن يندب بعد بحر ألف سنة  
على وفاته - حواراً ديباً بين الشرق والعرب

يقول طه حسين إن أبو العلاء هو الأديب  
العربي الحبيب الذي يستطيع المتفك الحديث  
أن يعرف له فيجد عده عداً العف واللف وما  
يزال المتفكر الذين انبركو أود هذا القور  
وهم يتوقفون لأب المعري ويهلون عليه  
يتكرونها ظهور رسالة المعري وتلخص  
لمعلولتي، أو حمة الله لها في بعض الصحف  
لمسيرة إلا أن التراصاف التي كثر في الشرق  
والغرب لأبي العلاء وإثارة كلف إلى الأ

ع قرائته والظهور على ما فيه، وكان إذا  
الغلاء كل يكتب ليه العصر الصيبي الذي نحن  
فيه وللمصور التي سنقي، وكأنه يحسني على  
أثره الأدبية أن يهيم أهل زمانه فيسودها  
ويشوهها ويحولوا بيتا من أبيهم، وكأنه إنما  
أقلم من العرب وقواعد الشعر والصرف  
والعروض والتقفية طلائع وفرصا ثم يه  
أهل عصره عن هذا الكثر حتى لا يصلوا إليه  
وحتى ينسمل لنا نحن خلاصه فهل نحن جيرون  
نهمه الخلاصة التي وصلت إليها وهل نحن  
نأثرون على استكشاف كتبها ونلمس فكر  
الرجل من خلالها، وهل ينشغل عنا بيتي هذا  
الفكر ونقله وشييد حوار حصري مع الآخر،  
وهذا الآخر الذي يصر وعبر لأمنه على  
انهاضنا بالجهل والاتعاق والأهلب فلننقل  
شرفة أبي العلاء ونمنه

والعقل كالمهر ما نوحشت ثواريه

شيئا ومنه بنو الأيام تقدرت

الفكر جعل متى يمسك على طرف

منه نطع بالشرقنا ذلك الطرف

ثلاث أمرك من قبل الثلاث به

قفية الناس في تنهاهم التلف

لولا هفاري أن الله يستأني

عما فطنت لقلت عذري الكلف

أنا ونحن على عقبه قرن جديد دفن  
أفراداً ومؤسسات منطمين ومتعجبين وأنا  
عاديين - أعني أنواع الأعراب، ولعل الخطاب  
الاعتقالي المراهق، أو لنقل لخطبات المعبود  
والمنافيه بنهائم سجنين ملاح هذا الأعراب  
من حلال حببها إليه علاقة بين الفكر والواقع  
لما من أمه بسطه حصريها لا يسطوع تفلته،  
وعما ننظر ثقافته أمه في حصره هذه الأمة  
لا ريب متعز، ويتنقى بعض هذا النحر من

كل المعري شاعرا ودينا وحكيما وفلسوفا  
ومرحما وموحدا وجغرافيا فله - برأينا -  
لعوي، قبل ذلك كله، ولكنه فصل من لعب  
الحياة تدوبا، فمن مصوات الفاعلة التي لا يحدد  
مجموع، تداع اللالات التي لا حد لها ينقل ولا  
أزمة "أنا لفسا هي البع مظهر لتجلي عبريه  
أصقا هي متنوع لثقافتنا فما لنا إلا أن نحو-  
ونحبب عن وعي حتى يبلغ ما بلغه إجدادنا من  
مود وعده في مثل كل كلمات لغتنا كثر الدبره  
من الديار، يصمر فيها المعنى صموز الحيلة في  
السرقة فليس للدهر إلا أن يمتثلها حتى يصبح  
الحيل من استجلاله محاذيه يتخلف الموسم عن  
استجلاله كوامن الحياة (٣) لقد أشبع أذناصون  
الغامي المعري بيتا وصحيفا ولم يتركوا أي  
جانب من الجوانب المعصية المنبغية التي كل  
لها أثر يذكر على ثقافته المعري، عند تكلموا  
على ولادة المعري، وشيئنا ومرهه وقت  
بصره، ونلمس على يد أبيه وعده من ثلاثة  
أبي حالويه، وعن ترجمته إلى طرغيس والأناكية  
والشام وما جرى له من قصص معطنها يندرج  
في سياق النص التحليلي ويكررو كثيرا إطلاعه  
على علوم الأكاديم من عرب وغير عرب  
وتطرق الباحثون عرف عتيده إلى أقر العلوم  
اليونانية في ثقافته المعري، ويعلمه المسيحية  
واليهودية وبالرغم من أن تلك الموضوعات  
التي حالت حطا وأبدا من التدرج والنحت -  
صالت الأزمه وما برز إلى الناس مشعوبين بها  
حتى يومنا هذا، فإن فله قليله من الفاحين قدامي  
ومحتشبين عرب ومشرقين، هي التي أولت  
اللغة علية حاصه بالرغم من أن القوم منقول  
على ثقافته المعري في الشعر والصرف  
والعروض حتى فؤد فيه/ الشيخ بالبحر اعلم من  
مديونه، وباللغة من الحليز، وأبى عينا فله كل  
ينظر إلى مسائل هذا العلم ورجاله نظره إر براء  
وعب وسخره من بعض النحة والتعويين في  
شعره خير دليل على أن المعري كل ينلمس  
اللغة في كلتها وبهاي يمسسه عن النحوب في  
خلافت صخره وطلق عليها الأناطيل والتي لم  
تعد على أصحها يهر الحميين

في فكر أبي العلاء محبوبه هي تعبد لغته  
"وكان يتكلم الغريب ويتعمده ليعب عامة الناس  
وجهاهم، سواء في ذلك العلماء وغير العلماء

العربيين فهناك نجسته في تربته فهل يلهم الله جلته من حفرته التي شبع فكرها وعلمها وعنايته وثوبها أم أننا سنفتي ككلمات بلو- إليه أو كالتأليف والمصنف

### هوامش:

- ١- طه حسين، تعريف القصة بابي العملاء، الدار للنقابة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٠٠ ح
- ٢- عباس محمود العقاد، رجعة أبي العملاء، يظفر، تعريف القصة بابي العملاء
- ٣- ركني الأسدي، المؤلفات الكاملة، وردت لدى د. محمد عبد الجباري والخطيب العربي للمعصر، دار الصليبية بيروت ١٩٨١، ص ١٥٦

٤- صه حسين، مقدمة الصيغة الثانية لرسالة العزراء، وردت لدى د. محمد الضرابي النقد واللغة في رسالة العزراء مضمعة الجمعة السورية، ١٩٥١، ص ٥

٥٥- في ع. ١٩١٠ وبلاذ من براب ترح تحت حكم الأتراك وارتت البعرة الأنسة جاني لومسي تاريزو مطمة الأنيوب العربي في مذارس لخصيصه بالجرار في صحبة الأنيوب الشب ابتاك معروب الأروود وولدت هناك طلي لير أبي العملاء د. ١ هو بعض حجرة متهمه بضمير من الصبر اليه كل من له قلب وجذب فبنت تلك الهدنة عتبه، والتفت إلى مرقلي الأنيوب سلة مسكره اعطى هذه الصورة تكرمون شمركم؟ لقد كنت اتحلل لبره اعظم من الدينيوي مبررة صعد من ورجب دى عبد لا إله النبيه المعري يبعث حيا/ نبوة أبي العملاء - ج ١ - وزارة التعليم العالي ١٩٩٠

تلك القطيعة التي صيربها متقو الألبام الزاهية على ماضيل المعرفة وتلقيم غير المنصسط بكل لتزيار الغربية سواء أكتب تلك التذات باجره في دول المشرق أم كتب غير محقة في منشيا ولغيا يحتاج اليوم للتكثير بمصنوع مصطلح المنصف في إيمان العربية الملفة، فالمصطلح كمن يطلق على الغنية والخصيص والفخري والأديب وعالم الكلام وينمير المنصف وقبلة علاقه مبانوه ومنصه بالواقع التاريخي المعيش غير المتعلم وساعم بين ما يسعى إليه المنصف وبين ما هو الواقع، وفي هذا الصيقل ينهض المعري شامحا في فضاء حيقنا الثقافية فيدعوا غير ما قدمه في بصووه العادلة المنجدة بدا إلى الغرب بوصفها فعلا إبداعيا لغزا على معرف اعلى اللغة واعوارها ليس من أجل الوصول إلى الحقيقة بل من أجل تفعل دور الفعل وتنشيط الحوار العلمي لموضوعي الذي يماهم في تقديم لغة واضحة تصالف إلى لغة المعري ونوايرها، أب لم نقل تصاليف ومن دور أن يتهمنا أحد بقسليته يجب أن نقرأ تلك الأصول، ومن دور أن يتعامل معنا أحد كمسعرين يجب أن نمسكه بالحقة وما بعدها ومن غير أن يكون امبيرين لأن من استيعاب ثقافت الأمم، هذه هي العولمة ليس إلى يداع لها صيب سبي، وهذا هو المعري بلصاقه المتجسدة في معرفته كل صروب العلم والحوار العربي ولصاقه على الأمم الأخرى من حلال هذا التفسير المعري الذي يعد المعري خير من يهدمه في الحلق الزمعي والسكني ولا يحق لأحد أن يستخدم هذا المصطلح إذا لم يملك بعض بعض من ثقافة المعري، هذا المعري الذي ألهم

□□

## شعر النهضة في اليمن بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية شعر الزبيدي نموذجاً

د. راتب سكو

### ١ - محمد محمود الزبيدي بين الأدب والحياة.

ولد الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيدي في مدينة صنعاء عام ١٣٢٨هـ / ١٩١٣م، وعاش حياة حافلة بالطاء في مجالات أدبية وسياسية متنوعة، حاول - بعد التخرج من الكلية - جمع عناصرها بعوله عنه "يؤمن محمد محمود الزبيدي شاعراً فحسب، ولا هو مناصف فحسب، بن هو كذلك صحنى ورعيم وطني وكاتب وشهيد" (١). كابد الزبيدي في بداية الأروى ظروف الحياة القاسية، فالتحق بالخدمة بحاصراته على الرغم من انشائه أسرته إلى طبعه متوسطة "يتمتع بعض أفرادها بالرفاهية أو التحرف والجهل، ويتخلف بكلام بيده، انتمية ألف ألف وفيد، وقد أثرت مكابته هذه في تكوينه الذي يترع مندها صوفياً يعز في صوت الشاعر الصادق والمناضل المتفرد بغير القائل للسلوة المربطة بالمنافع الصغيرة، يقول عن نفسه بقلمه: "أدأت حياتي طلب علم يحدو منهي الصولة في الفروق والروحية، وعممت هذا اللون من الحياة رطم اليتم والشطف والقتل، ونعمت به كما لم نعم بشيء آخر بعد ذلك" (٢). سافر الزبيدي إلى القاهرة لينال حصوله الترامسي في كلية -إلى العلوم، فكلت مرة القامة في مصر مطلع الأرحميتيف عاملاً من عوامل تصحيح وحيه السيفي الذي جبر من بهجة هربية تحريرية واصحة الصوت في فصاحة التي القاهها في تلك الفترة، ومنها قصيدته التي القاهها في منى الطلبة العرب في القاهرة عام ١٩٤٠، وقال فيها

مشارك يا قلمي لهذا منزل

صالح، وانت كما علمتك صادي

عذي العروبة تنلقى لفتها

بتحية الأحابيد في الأضداد

أهلاً بريحك يا ونام ومرحبا

بك يا عروبة كلنا لك قادي

إن من يقرأ قصيد الشاعر محمد محمود الزبيدي شعر بأهمية البنية الزمكية والمكانية التي أتلفت فيها، فهو شاعر مرهف الإحساس بالأزمنة والأمكنة، وما تغور به من بشر وأحداث يقول د عبد العزيز المقالح معترفاً عن تلك "عندما يكون الحديث عن الزبيدي فإن الحديث عن عصري الزمان والمكان لا بد أن يتي بالضرورة" (٣). ومن الراجح أن يغير الأهمية المذكورة برسم: مهام البحث في ادب الزبيدي حدود الأرواحل الأتية

### أ - المرحلة الأولى (١٩١٣ - ١٩٤٨):

- ١ - القشة الأولى في ربيع اليمن
- ٢ - سنوات الزامه في القاهرة
- ٣ - العودة الأولى إلى اليمن والمشاركة في انقلاب عام ١٩٤٨

## ب- المرحلة الثانية (١٩٤٨ - ١٩٦٦) وتكملي.

- ١ - رحلة النشر - والعربية في (بكتسل) لمدة خمس سنوات بعد فشل انتداب ١٩٤٨
- ٢ - الإقامة في القاهرة بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وحتى ١٩٦٦

## جـ - المرحلة الثالثة:

العودة الثابتة إلى اليمن بعد ثورة سبتمبر واستمدها في ١٩٦٥/٣/٣٠

ترتبط قصائد كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة، بالتفريق الثقافي والفلسفي لليمن المعاصر، وما ينشئ به من أوقي وصوره وتلد أديمها الفنية في سياق تحولات الشعر العربي في علاقته بالمدارس الأدبية الكبرى المطلقة من القيم الفنية الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي، إلى رلالات وسيف رومانية واصحة منذ عام ١٩٤٨، بحكمها الطروب الشخصية والاجتماعية للشاعر، ومعاصره لأرسل الشعر الرومانسي في الأربعينيات والخمسينيات، ممثلاً بخير أعلامه في الشعر العربي بناسر علاقات الريزي بتجاهي للكلاسيكية الجديدة والرومانسية، على لوص اكتشفه الأصيل على مصالحة الشعر مع وظفنه الاجتماعية من جهة، واتصاله بفصله لأدبي العربي من جهة أخرى. وفي ساحل هذا لاكتشاف ظل اسمه نموذجاً معاً عن ارتباط بهمة الشعر المعاصر في اليمن بينيك لأتجاهين، يمثل قور محمد عبد الله محمد الريزي بكلاسيكيته ورومانسيته الثورية (٤)

عام ١٩٤٨

هيئت على الشعر العربي في اليمن حتى أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين. النقائيل لأدبية التي ترسخت في الألب العربي بوجودها الفلسفية والفكرية طور العصر العثماني، حاجبه عن إيصال شعراء العرب تعاطفهم الأصين مع المصور الشعري العربي في عصوره الراهية، وعمره اندهم في موضوعات سطحية لا تهم شعاع قلوبهم، ولا تثير عن مطاسهم الداتية والنامية، ومكبلة تلك الألب بالوقل والحراف

والصلصة التي غدت غالبة في ذاتها، مفتونة إلى المصور النكري والوجداني الحميم والأصيل الذي قرى الشعر في عصوره الراهية بألق الأ-ع

تفاوتت المراحل الزمنية التي شهدت احتراق الشعر العربي من إصار تلك القنود، وتطلّقه إلى عصر جديد، بين القديس العربية، وأدا كل الألب العربي في مصر ولبنان سابقاً من القرن التاسع عشر في هذا المصنار، فقه في اليمن أحر عن تحقيق هذه المهام الجائلة حتى أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين.

ترتبط بهمة الشعر العربي المعاصر في الزمن، وبطلانته على زروب انجاه الكلاسيكية الجديدة بلحم الشاعر محمد محمود الريزي (١٩١٣ - ١٩٦٥) الذي عبر في هذه المرحلة الخطيرة من حياته عن قصبا عصره ومجتمعته بمحاكاة الأساليب الفنية للفصوة العربية في عصورها الضيمه الراهية، تلك الأساليب التي سبق إلى احتياها عدد من شعراء العربية في مصر ولبنان وسورية وغيرها، وفي مقدمتهم الشعراء محمود سمي الخاروتي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وغيرهم كل احدهم الأساليب الفنية التي عرفها الشعر العربي في العصور الراهية، في الكثرة عن فصاها المجتمع والحياة، بدجه نمو، علي القنود التي تكل الشعر العربي منذ قزور طوبقة، مرسعة نفاقه الصنعة والحراف، هواجز يحوي تواصل الشعر مع منجره في عصوره الراهية طوال مدة قزور بعد من العصر الجاهلي حتى منتصف القرن الحامس الهجري، من جهة، وتعمق فطالقه لي تعبده عن بيقته في الفصير الحديث، من جهة أخرى لقد انرك الشاعر محمد محمود الريزي تلك المهام اللاحابية والنطوبية لشعره ووطفها لأدبية والاجتماعية، فوصف قصاده - وقصاده الأرائه - في الأربعينيات من القرن العشرين بقوله "كل عملاً يوم يغير نفسه وبهية، وحرأه على بطوبير الأساليب الضيمه في الألب والشعر، وجراه على الطهور، والطوح، والتبشير بوجود عصر حديث" (٥)

لي إشارة الريزي (بصير الجماعة - لا - في قوله عملاً) إلى وجود شعراء آخرين

المهجر والسحر الشعري والتقدمي لجماعة الثيوار، وقصص أبو القاسم الشابي، ظهرت جماعته بولس في مصر، وبرزت معها أسماء العديد من الشعراء الذين عبروا وشرعهم عن نبرة رومانية واضحة، وفي مقدمتهم الشاعر إبراهيم طليمي وعلي محمود طه.

واشهر صوت تلك الفترة قويا في قصائد شعراء المهجر بعد جبران خليل جبران، وبنت تربية بتجربتها المربطة بحبيب الأمل بحث طلال الوجوه - الاستعراضي المباشر في غير بلد عربي - مؤثرة في قصائد العديد من الشعراء، فهي مصرية - علي سبيح المثل - يمكن سماع ما يعبر عن تلك النزعة في قصائد حور الدين الرزكي وشعبي جزري وعلي الناصر وحليل مريم وأبور العطار وغير أبو ريشة وغيرهم ومحمد وصفي غيرهم وغيرهم.

وفيما كمل الرزبيري وأقرانه من الشعراء في تنوع وصفاته، مثل زيد الموشكي، وأحمد محمد الشامي وغيرهم، قد وجوا في اتجاه الكلاسيكية الجديدة ما يماثل ما عرّفهم الشعرية ومرايهم الأقدمية، فإن معاصريهم في هذه المرحلة من الشعراء في عن - التي كانت معتمدة بـ خطية من العرب - التمسح عن - كانوا يديرون عن علاقاتهم الحميمة بالذرة الرومسية المهيمنة في الشعر العربي تلك الأيام، فطبع في عن قصائد ومجموعات شعرية تصبح بالذلات الرومسية موضوعا واسلويا، ومن ذلك مجموعة الشاعر محمد عبده غم "علي الشاطبي المسموع" - الصادرة عام ١٩٤٤، ومجموعة الشاعر علي محمود لقصي "الوزير المسموع" - الصادرة عام ١٩٤٤، و"شعبي الليل" - الصادرة عام ١٩٤٥، ومجموعة الشاعر لطفي جعفر امل "لقايا نعم" - الصادرة عام ١٩٤٨.

يوضح العروة إلى تلك المجموعات الشعرية تمثلها لهم الرومسية فيها وفكرها، فيتم محمد عبده غم في مجموعة "علي الشاطبي المسموع" - علي سبيح المثل - تمسحا للشعر العربي الذي يمثل النزعة الرومسية موضوعا واسلويا.

فالموضوع الشعري في هذه المجموعة

يشترك في كونه في كلفة التصانيف والتلقا على الناس، لا تقل من أهميته ربحته وبوره الطليعي في تأسيس اتجاه الكلاسيكية الجديدة في الأندلس العربي في لهم وفطانتهم بـ في عهد العرب الملاح في معرض حته حول تلك الأهمية الرزبيري رائد هذا الاتجاه في شعرا القيمي الحديث، لا يمارعه في ربحته هذه واحد من الشعراء الذين رافقه أو الذين جاؤوا من بعده" (٦).

لقد فهم الرزبيري مهمة الأحياء الأتني فيما عبقاء فميرة من التقليد الحالي من جملة إبداع، وجوه العلاقة الأصلية بين الشاعر وهذه، لذلك عد التقليد شكلا من أشكال الموضوعية، ودعا إلى وعي اتني جدي يطبعه الشعر ووطنه، وقد عرض عبد الله الرزبيري هذا الموقف ورفقه بقوله "عمل الأستاذ الرزبيري عرف شعراء بجمهورية علي تقليد الحاضر، فيكتبون بغير مذهب، وقد أنزل إلى هذا في إحدى قصائده" (٧).

ولا تكن في القريض نص

فإن الشعر وهي يوحى ويرزق

يقسم

ويبين كانه رائد القوي

تجلى اسرارها ويترجم

يقيم هذا النظر إلى التقليد الأدبي تحجيرا مناسباً عن توصيف مفصل - أي من مفصل - لمعرفة بين شعر النهضة بتفاته إلى العصر الحديث في الأندلس العربي، وبين الحواجر التي عيبت عنه امرار، منها تلك النهضة والانتقال زما طويلا، تلك الامور التي اتركها الرزبيري وأقرانه فاضلوا إلى التمسح لونا جيدا، وجمعوا بين أحياء القديم واستلهم الحياة المعاصرة" (٨). جاء بيلور هذه الأبحاث عند كوكبه من شعراء الهم من اواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، ليحقق نجاح مهمه جوهريه من مهام الكلاسيكية الجديدة في الأندلس العربي الحديث.

عاصر الرزبيري في هذه المرحلة ازدهار لاتجاه الرومسية في الشعر العربي، بعد شعر



يسكب الأمات في قلعة

نفتت الوجد في كلمة

باسم يشفيه من غله

إن "المعزود" الذي يجد البحر بلسمًا شافيًا، رمز معرفي وهي أسلبي من رموز الرؤية الرومسية لشمس محمد عبده غلام بدعت في فصلك مجموعته "الشاطئ المسحور" دلالات لا يمكن إغفالها عند النظر في علاقتها بتجاهات الألب ومارسمه، وهو يحمل بسلام البحر الوجداني الخفيف الذي عرفه الألب المبهري، ويأتي مكب ركن لألفاظ في العلم مدركًا بصوت لمسيب عريضة ولطراف من شعراء الرابطة الأدبية في نيويورك أما استبدال وحدة المقطع بوحدة قليب الشعري، فهو معلم في ريش من معالم الاتجاه الروماني في الألب العربي الحديث مع التفكير بالفتاح هذا الاتجاه على محور "الحداثة الشعرية" التي تولدت القصيدة العربية إلى أشكال قصيدة القنصل، وقصيدة الشعر واللؤلؤ، تلك الافتتاح الذي أشار الباحث المصري محمد نبوي إلى بعض أشكاله الشعرية بقوله: منذ بداية القرن العشرين، ومع اندماج الرومسية العربية، ظهرت في العالم العربي، قصيدة النثر بسميات عديدة" (١١).

غير أن العلاقة العميقة بالذرة الرومسية طلت نورًا شامخًا في المعزود ما يجد لشمس الشعر اليمني المعاصر، الذي حفظ على "روية كلاسكية للواقع" على حد تعبير د. ع. الدين اسماعيل، بقوله: "إن قنوا كبيراً من هذا الشعر ف نشأ عن روية كلاسكية للواقع، أو هو يعكس روية الشاعر الكلاسيكية لهذا الواقع" (١٢)، ومن الواضح أن الشعر المنجز في هذه المرحلة في عدن نفسها، كل يحمل بأمنته شعرية كثيرة، صصح التأثير الواسع لتأثير الكلاسيكية القصيدة بعمق الفلسفة والفكرية، ومن الأمثلة المعزودة عن تلك، سكر فصاد الشاعر محمد سميت جرائد، بتعبيرها بالقطول الرأفة في الترخيب العربي والإسلامي بلغته إلى جنانها ويحيتها، بروية خطافية منبرية، يسجها الهم الحفري في سلطانه بقرع مؤلف المتلقي في

يفرغ شعر المدح، والفرد الاجتماعي الأكبر الذي شعراء الكلاسيكية الحديثة، ويطلق أبواب التملكات الرومسية الحديثة الصريحة بتجيزها عن علاقة الشعر بالأم والفر، مدحا لمدحه التي يمتدحه جعل حسان القلب بمدحه والجميل والتطويع في سماء الشعر من أبرز عجايب قصصه، أن يكون مدحا لها "تمش بعض ما قلته وأنا أحمل بعضي لحق والجميل قلته وأنا جلي (أو أحاول أن أحلق) في سماء الشعر" (١٣)، أما أسلوب ساء الفصل في هذه المجموعة، فجده بجمالي في بقته التي ما ساء لدى شعراء الاتجاه الرومسي في الألب العربي الحديث من تنوع الفقيه، واعتماد وحدة المقطع بدلاً من وحدة البيت الشعري، أن نجد الشاعر يحمل هذا أسلوب التي في بناء قصائده موطناً بوعى القافية والإشارات الطباعية للفصل والتعبير بين المقطع الشعري وتاليه، فيفتح مجموعته "على الشاطئ المسحور" بقصيدته "لعمري الأشواق" (١٤) التي ينسجها في أربعة عشر بيتاً، مضممة في سبعة مقاطع تتنوع اللغوي في هلال صندرها وعجورها، من مقطع إلى آخر، مذكورة بجوانب من البناء الذي للموسيقى في التراث العربي. ويرى إشارته طباعية من ثلاث نيمات (٥٥٥) فاصلاً إشارياً بين المقطع وتاليه، وفق النموذج الاتي الذي يصمم المقطع التالي والثالث من القصيدة، موصفاً علاقه كل منهما بتوزيع القافية والفصل الأثاري الطباعي

لا تلمه قلبهوى نكد

قد كلى المعزود ما يجد

لوعة كشعر تنقد

فريت لا شك من اجله

\*\*\*

لا تلمه فهو من أئمه

الكهف" بمثل قول: "عد تحرير المنقح لا ريب أن أية محاولة لتصوير وضع البشر في عصر الأمم، ما كان ليكن نقياً وأميناً بمثل الصورة التي رسمها القرني الكريم لأهل الكهف" (١٤) تسمح بنائه التهور التقني من حالة الحصار والركود مع تطلعات العودة إلى الجور واحتياها. وبوظف قيمها البنية في التحيز عما يثور به الواقع وحلته، وقد لبث الأعمى الصب الكلاسيكية الجديدة في الأسب العربي تلك التطلعات البنية مثلي

٢ - الطليعة الحظانية والمنسوبة لأسعيل الشعر في لغة التوصل بين المبدع والمنطقي، في مجتمع نهيم فيه الأمية، وبحسب عنه التوسيع الحسية للاتصال اللغافي، كالإعارة التي لم تناس حتى عام ١٩٤٧، والصحف والمجلات التي لم تعرف سوى تجارب محدثة الانتشار مع مجلتي "المكة" و"الأريد الأدبي"

لم يكن ملام يمسك الشعر في تلك الظروف الانعزاجية سوى استعمال الحالات الحظانية والمنسوبة الملحة، والتي حجب غلب البنية والجماعية وسيلبه كبره عبر عنها الشاعر محمد محمود الربيزي، بقوله "إن القصيدة ولدت هناك في بحر، في صورة فاصلة طيلة، كذا نخبها على الجماهير في محافل الأعياد الصمحة لولي العهد، قد كل صفاي ومن بعد نخبه وبهصة" (١٥)

لقد بلغ الربيزي في مرأته على نور الشعر والأدب في هذا المجال، إذ تصور أنه من خلال تحديد أسلوب شعر الماسيب يستطيع أن يعود عليه التعبير والإصلاح في البلاد، بلا نوره، ومن نور تنظيم (١٦) وعلى الرغم من المصوغ التاريخي المقولة لمؤلف الربيزي في هذا الشأن، بعده بعد النظر فيها بعد سنوات، فوجه بقا جرياً لهذا الجانب من أدبه في تلك المرحلة، مسمياً مدانته تلك "بالنصاف الوثنية" (١٧)، وبلاحظ قارى بغيره لبؤانه "نوره الشعر"، دعوه إلى قبس هذا الجرح من إشاعة في طرفة التاريخي، وصغر أثناء العلم لمصورة أدبه، بفرقة "على أن الشعر الحق في ورج القدر الرجائي وأديهم وأشعارهم، لا ينجح إلى الاستثناء والمواقف الموقفة، والحيثية والسطحية، وإنما ينبغي أن ينجح إلى تقييم الأنتماسات القرنية ومظاهر الملوك، وأهدافه

علاقته الوجدانية بالوطن والحيات أكثر من ارتباطه برؤية العالم الداخلي للشاعر والإصغاء إلى حقائقه في يفسه والكمال فيه يقول محمد سعيد حرابه في قصيدته "تحية الشاعر للشاعر" (١٢) المؤرخه بعام ١٩٤٦

صبيحة التاريخ ما أروعها

لو وعظما لنن القوم الرقود

إن فيها للبطولات صدوى

لنسمي النغم غوى النشيد

لم يزل يهدي شعاعاً هدياً

من قلبها عهد عهد ونموه

إن نعت الوطائف البنية والاجتماعية والسياسية للشعر العربي، وتداخلها، لا يمتثل بإصدار قدرات مبنية بحسب قيم الموريات لأدبها بين نزغ المدارس والاتجاهات، والتي مؤلف الشاعر المسمير بعلاقته بموهبته وثقلته وإيمانه بوظف الفن ليصيف عناصر فاعلة في تحديد مسار تلك الموريات

وإذا كل الشعر في بحر بفضائه الواسع على المسجد الشعري في مصر وقيل، وأطلاع على المسجد الأسبي العربي، ولأسما الإنكليزي والفرنسي، قد وجد في اتجاه الروماتسية الأدبية ما يميز عن الحديث المتأخفة في بيئة محاصرة بين حراب المصمير وبرفن الجهد والتخلف والتجربة، فإن الشعر في بحر وصفاه كل بعد في اتجاه الكلاسيكية الجديدة ما يناسب تطلعه ووطنه الاجتماعي في ميادين محفلة، تنجح حرابه التي عوامل متعددة منها

١ - البنية المبنية بحسب ثقافي حكومي وشعبي، يجمع عنها رباح التحدث والحداثة في أدب عربي، مأهك بالأدب العربية والأجنبية، لم أسمهم تلك الحصر في مثل قدرات المجتمع على الطفا والنهوض، مما جعل الباحثين يشعرون تلك الحالة بوصف "إل

## وسنى العروبة في جيبك يشرق

وكن لك عام ١٩٣٨ (٢٠)

بقي غرض الملح حصر المرحلة المحسنة لأطلاقة شعر الزبيري في مسيرته الأدبية التي إلى عصر جديده، علاقه الزبيري باتجاه الكلاسيكية الجديدة استجابه لمفاهيمه رويدها ويتلها التي لهذا الغرض من جهة، ولتأثيرها بمنهجها الواسع في مساره من جهة اخرى.

٤ - تقي معظم قاصد الزياء في شعر الزبيري المنجز في هذه المرحلة (قبل عام ١٩٤٨) منصبة بأبعادها الفكرية والفنية مع الاتجاه العلم لمدارحه، في علاقته بتأثير الكلاسيكية الجديدة، ان من مراعاة السطوح كلف تكيل حرية الأدب، التي أدبه في رؤاه، وهي تجنبد حصر الأفاق المحدودة لذلك التأثير، وهو ما يلاحظه في قصيده الزبيري، رؤاه القاصي الملامه يحيى بن محمد الأرياني الميموي عام ١٣٣٢هـ (٢١)، وكن من العلماء المشهور لهم بقراعه والقده (٢٢).

كتب الزبيري هذه القصيدة والبالد تجملها الجماعة والأوبه، ويحصد أبنائه الموت، مما جعله يعبر في أيدلها عن الشعور بالكلية التملله، غير ان مثل هذا التعبير في طر بطش حكومي لا يحركه "لمشابهة الوهبة التي يحياها البلاد" (٢٣)، يبقى في الأطر النفسية لتأثير الكلاسيكية الجديدة، يحسني رياته الأشعر المعينه للنفس الإنساني في تداعها الأصيل مع الأهرلي الكبرى، تلك الريادة التي دعت إليها الرومانسية، وظلت مؤثراتها بعيدة عن الأدب المنجز في اليمن في ظل لإدارة الحكومية الأتوالية في تلك المرحلة بعد الزبيري عن تلك الروبه منبذمه لقصيده تلك بقوله "جاء العيد وجاءت معه وفاء القاصي يحيى بن محمد الأرياني، وتأثر من قتي كتب أحياء في هذه الفكية التملله، إلا اني لم أستطع لأطلاق في وعصها بحرية ان كتب أحضى بطشاً على وأقسي من التهور، وإنما جيلت على وصف النكة بصورة عامة" (٢٤)، جاءت القصيدة في مهمة وخمسين بيتاً مطلعها

شمس طواها بليل القبر

## والطليح العلم الأعق، والهايلت الكبرى (١٨)

٣ - الواقع السياسي الصعب، الذي جعل الزبيري وغيره من الشعراء التفتيح إلى النهضة والتقدم، يرادهم على تحقيق ما يتولون إليه، على أيدي التحكك انصهم، مما رتب لهم مدجهم بالقصده المعزده عن أمالهم لتشجيعهم في المعنى على روب تحديدها، كما يعزرون من حين إلى حين - وبذلك غدا الملح من انبر أغراض الشعر في هذه المرحلة، وذلك وجه إلى حكمه ري ثقافة تقليدية في بيته شعر إليه، وجد في اتجاه لكلاسيكية الجديدة، أطراً هيا منسباً ويجز الزبيري عن غلبت قصائد الملح المكتوبة "في ولي العهد" في هذه المرحلة بتسليمه لواحدة منها، بقوله "هذه قصص ناحت لأعاطف الأمل، والتعطر، الذي كنا نرجه به إلى الامم، محمد، عام كل ولأنا قلمه" (١٩) وما جاء في تلك القصيدة، محزراً عن لمواظف المنكورة في تطلمها إلى بهضة الشعب ويحث عره ماضيه الراعي وتجنبد، قوله مادها

ما حافل الشعب الكبير بقلبي

## الشعب في ضيقات قلبك يطلق

جدد له عصر الجلود بخرمة

## لم تمت الماضي لجاءك يشرق

لم يتصور ملح الزبيري في هذه المرحلة على الإمام وولي العهد، فقد تنوع مدافعه صمم ظروف سياسيه معقدة بوضع الاقرب منها وتهم مكتوبها، ببل مقاصده وسلامه طويته، وتسيره عن فكره بفصاف جديده، فترها انفعاد والتدريس، بمثل قول - احمد فاسم علي المخلافي "في هذه الفترة انشا الزبيري عناً من القصاص الجيده التي تألت اعجاب جمهوره من الشعراء والنفاد العرب البارزين، منها قصيده النفا بين يدي (عبد العزيز آل سعود)، بمعنى، مطلعها

قلب الجزيرة في يمينك يخلق

## مقدور

فكتور مفتقد والسبح مقبور

والأهل العيد اعصى، غار مقبرة

كفما اللحد في عينيه محفور

٥ - مشاركة الشاعر الزبيري بقصافته في بدوات وملقوت مسيحية تعبر الوظائف الفكرية والخطابية للشعر، ومن قصافته التي ارتبطت بعض هذه النصوص والمنشقات، قصيدته "جماعة الطلبة العرب" (٢٥) التي "لقت في حقل من المطالب العرب في العطر الحبرية بمصر - سنة ١٩٢٠، مدونه ومندرة بنسوس "جماعة الطلبة العرب"، ولعل في مطلعها

"بشراك يا قلبي، فهذا منزل

صالح، وإنت كما علمتك صدي

هذي العروبة تنلقى فتلقا

بتحية الأحباب في الأصدا

وقصيدته "سبعة البيت" (٢٦) التي "لقيت لحرب الأحرار الميسير بعد عام ١٩٤٣ - ولعل في مطلعها

"سجل مكلفك في التاريخ يا قلم

فهنا تبعت الأجيال والأمم"

٦ - لم يكن الهمم الديني الذي جعله شعر الزبيري في هذه المرحلة، ليبعد عن القيم الدينية للكلاسيكية الجديدة، إذ إن هذا الهمم في شعره حافظ على خطاب عاصم من جهة، وارتبط بالمسألة رسالة فكرية واجتماعية إلى الشعب من جهة أخرى، وقد عبر - عن النير أسماجيل عن طوابع خطابه الشعري في هذه المرحلة يقول: "ظن الزبيري طوال العزلة التي أقامها في عدن منذ سنة ١٩٤٣، إلى قيام حركته ١٩٤٨، بنوع الفساد العاصف، يدعو بها الشعب اليمني كله إلى ليسته والتحرر من نير الظلم والفسوة التي يبعث فيها" (٢٧).

٢ - شعر الزبيري والرومانسية بعد عام ١٩٤٨

تتألف موجت للشعور المر بالأس والاكسلف والخيبة، عند الزبيري ومعارضيه من شعراء اليمن أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، بأن تلك الموجت بعد اليمن من "محاولة دفاع الاسم بحبي بواسطة الفكر الديني، ثم الملاحقة الشعرية التي قدمت إليه، نزل على الملاحقة، بجذاته لثقافة الأمام بحبي بالعكس، وبذو الوصل الوثنية كي بمسح بتطور الإصلاح المتشور" (٢٨) - على حد تعبير الزبيري نفسه - وبعد اليس من الدفاع الحاكم بحبي حميد الدين (ت ١٩٤٨)، تعرضت المراهة على نوز صلاحه بمطلع به ولي العهد، غير أن الأمام حبيب تلك المراهة أيضا بعد من من التقاطم الذي انقلب إلى صراع كما يصفه الزبيري بـ "وأنقلب ولي العهد على مر الأيام إلى طغيانه، وحلج أريابه الممرجبة، وصرح على الملأ بلفه سيئلي الله وبه محبة بسماء الأنبياء، وإن من يرووي كتب طه حسين والعقاد والرافعي، ميلفون الموب" (٢٩)

بعد تنالي موجت اليأس من الحكم، لم يبق أمام احلام الزبيري وغيره من الأنبياء والشعراء الحالمين مجتمع حر تعبر كريمة الألقوة، فقام انقلاب عام ١٩٤٨، الذي انتهى بالقول، فقام اعدام كوكبه من الأنبياء والأحرار المشركين فيه، والمتعاطفين معه، وملا ب قواظم تصبوج أما الزبيري فقد شاعت له الأفكار، أن يرسله رجال الانقلاب في مهمة خارجية، فهي خارج حدود الوطن بعد فشلهم معيرا بين القوة الضعوفة بالسجور والإعدام، أو التشرذم الفلسي، وهما "مرز احلاما مر" واحتار التشرذ حاملا على منكب حبيبه الملاحقة بتعبير مجتمعه، إلى رحاب عالم واسع من الصراع، بكان فيه عربة القوي عن الأهل والوطنة وخربة القنص الحالم الذي تصطنم أحلامه بسجور الحكم ومفصلهم، في بيبة تنهشها برائس الجهل والمرص والتحكف

وجد الزبيري في القيم الفكرية والدينية للرومانسية ما يناسب تعبيرة الأصيل عن واقع الجديد في ملاعب للتشرذ والفرقة، فواحت قصائده تنطلق عن موضوع المدح والذم

الشعري إلى صورة الطائر المنكسر، بحر عن الواقع الاجتماعي المنكسر بالأحزان والحيات من جهة، وعن نزعة رومانسية تصنع مع التعبير الأدبي الأصلي عن هذا الواقع من جهة أخرى. كلف قصيدته "الزيري" قبل عام ١٩٤٨، بحفظ على الشعور بالقوة وثمة العز بالبعاد عن الحق وممتلك المنفى، فلم يصدر هذا الشعور الزيري لدى شعراء الكلاسيكية الجديدة في أصعب الظروف، مما اكتسب أبعادها فحراً عفوياً، يبحث عن معادلته الفنية بالمعاصري القومي والذيني الراعي نازلاً، وبالتشبيه والاستعارات الخاصة بالله والعروة في التعبير عن الواقع بآله أخرى، يمثل قوله في قصيدته كتيب في ظروف التعرض للسجن وفقر المكالمة (٣٤)

"خرجنا من السجن شتم  
الأنوف"

كما تخرج الأسد من غابها

نمز على شفرات الميول

ونلقى المنية من بابها

المعرفة بين هذه القصيدة وقصيدة "حين طائر"، تعبر عن جانب أسامي من جوانب المعالجة بين روني الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، كما عبرت عنهما قصيدة الزيري في مرحلتين حقيقتين من مراحل حياته وعلاقته بمجمعه

تقوم ثنائية المعالجة في هذا الجانب على مجموعة من العناصر الحسية والوجدانية والتجريبية المتفردة مثل الأسد - الطائر، القوة والقدرة - لاكسر والصعاب، الوضوح والمعرفة (ويعلم ابن القضا والقم) - الغموض وفقد الإدراك (لا أرى إلا ظلاماً) قصيدة "حين الطائر" رحلة مع رؤى شعرية رومانسية تمسحها بلغة صريحة "الآهات السوداء، والآن، والإحزاف، والنفذ"، وسط "الحلم، والانعكاس، والظلام، والتباين، والكاء"

ينكرر اهتمام الزيري بالطائر معادلاً فيها

الحضلية المنيرة للكلاسيكية الجديدة، وتعيي بلهام رومانسية ينصر فيها الحر والعروة والاكسر والصيا، يعزل - عند التمييز المعالج عن علاقة الشاعر بالأسرار الأدبية في هذه المرحلة "لغة من الهام أن شير إلى أن الزيري كان قد عطف من قصته الكلاسيكية الجديدة سره من حوقه، ربما كلف السره التي أعيت سقوط انقلاب ١٩٤٨، وما تلاها من شعور بالاحتياط والحصان بالسياسة" (٣٥)

تعد قصيدتنا "الباير" (٣٦) وحين الطائر (٣٧) من أبرز قصصه المنيرة عن فتنة حطبه الشعري إلى رحاب النزعة الرومانسية، وقد وصمهما بـ "عبد الغرير المتكلم" بهما رومانسية النزوع، "كفلا وما يزال عتلا طليعه الشعر الرومانسي في الهمس" (٣٨) جاءت قصيدته "حين الطائر" في ثلاثين بيتاً ينظمها مجرود بحر الزم الأثير لدى شعراء الفرع الرومانسي، وبدأت من مطلعها كتنقاً صريحاً على حاله اكسر الأمن والاهتمام بلغة القلب وسطليته بدلاً من الحبل بالقول

"أمل شير مقاح"

وفواد غير صاحب

تسمح حالة الاكسر هذه بتفاحة من البيت التالي إلى التماهي بتأثير معظم المنز والصحاح، ويصبح الطائر "الحرير العريب معادلاً فياً للشاعر الذي يستخرج ريشه في رسم الطائر المجبول بالآهات والآثين والظلام والجراح، مستطفاً من واقع براء حطام، فيقول

"أنا طير... حطم المقدور عشي وجنالي

ورمى في تثر

من معوي ونواحي"

أصبح الطائر - وهو رمز للضعف والاكسر في الشعر العربي منذ القديم - معادلاً فياً بوري حاله الشاعر الذي يستعرقه الصور فيرمسي مع الوقفا المنكسرة القلم، من بيت إلى بيت، حتى يتم القصيدة كلها إلى هذا الانفعال

مردم يك "الورقاء" (٣٦)، التي يقول فيها  
 "ورقاء نالت شعاع

عنتك ففاضت أنعمي

عنتك بتقطع التيلة لوعتي وتطعمي"

تجلت نعمة الربيري الرومانيّة في العديد  
 من قصائده المسموعة منذ أواخر الأربعمينيات، ولم  
 تقتصر على الصينيين النقيضين، ومن أبرز  
 التيمم - الموضوع المبررة عن تلك النعمة  
 في شعره - العرب والصينيين والموقف من الشعب  
 والحرر والعلاقة بالطبيعة، ومن النماذج المبررة  
 عن أصوب تلك الموضوعات في قصائده،  
 تذكر قصيدته "غربة" التي يتوجع بطمئني شعور  
 الشاعر بالوحدة، واضطراب مشاعره القومية  
 وبفصلها بمنزل قوله

"فخلفتني حتى المقدير لما

وجنتني في أسرة الجهول وحدي

قد عصاني ككبي وجنت

أحاسيس

وثارت نفسي مع الدهر غدي"

يتلى الحديث الشعري عن الشعور بالوحدة  
 وحالة اللبس وجور الأحاسيس وثورة النفس،  
 طويلاً مناسباً إلى عوالم رومانيّة بسبيلها  
 الشاعر يعاين الكلاسيكية لأحديده التي رادها  
 قبل هذه المرحلة بقصائده موطناً شعراً لمعاني  
 مع الحاكم وإصلاحه والتذكير العقلي المنطقي  
 بالأحوال المعلمة إلى قصيدته "غربة" وما  
 شقيها، الكفاء رومانيّة إلى الذات ودخلها،  
 بعد رفض من نجاح التفكير العقلي بالشعر في  
 تحرير الأحوال المعلمة وإصلاحها

يربط العربية في شعر الربيري بالشعور  
 بالصراع، ارتبطاً بولاري السائد في قصائده شعراً  
 رومانيّة، فهو - كغيره العرب - إلى رسم صور  
 قلبية، وقصائد علاقته أتاب بالأمم والأمم في  
 غياب المومض والمجوز، بمنزل قوله في قصيدته  
 كتبها بعد براره من السجن عام ١٩٤٨، (٣٨)

مبعجاً بالروى الرومانيّة، في غير قصيدة من  
 قصائده المكتوبة منذ أواخر الأربعمينيات، ومنها  
 قصيدته "الليل" التي جاءت في ثلاثين بيتاً، كما  
 جاءت قصيدته "حسين الطائر" مما يوحي  
 بتقريب الحائزين الوجدانيين للثلاثين بيتاً منها،  
 غير أن هذا التقريب لا يلغي تميز كل قصيدة  
 منهم، إذ تحافظ قصيدة "الليل" على المصنعة  
 الفنية بين الشاعر والليل، فلا يماهي في  
 معادل في، بل يبقى العلاقة بينهما محفوظة على  
 التدرج المبرحة الواضحة بين الليل المميز  
 والشاعر المقتدر، يقول

"سقت الصبغة يا ليل

كفك خالقها الاول

تخاولك يما مجرى نبي

ويغل في القلب ما يغل"

إن بقاء المصنعة بين الشاعر والليل الطائر  
 في هذه القصيدة، يعبر عن تقارب علاقته  
 بالمدارس الأدبية من قصيدة إلى أخرى، فكما  
 تصالحت هذه المصنعة بين الشاعر ورموز رواه  
 الرومانيّة، حورت علاقته بالترعة الرومانيّة  
 التي راحت تتلهم في شعره منذ أواخر  
 لأربعمينيات، ولم يهتأ عن تأريخي كناية  
 الصينيين، فوجدنا أن قصيدته "الليل" مكتوبة  
 قبل قصيدته "حسين طائر" بنحو سنين، مما يعبر  
 عن انتقال الشاعر تدريجياً إلى رحاب التدرج  
 الرومانيّة، مع تصالحو قصيدة الأمل أمام  
 بالظربة، وانكشاف رواء الشعرية على عالم من  
 الحداد ولغد

ولعله من المناسب الإشارة إلى انتقال  
 موضوع (الليل - الطائر) في قصائد الكثير  
 من شعراء التدرج الرومانيّة في الشعر العربي  
 منذ مطلع القرن العشرين، كما نجد في قصيدة  
 خليل مريم بك "الورقاء، وحسان،  
 و (٣٥) وغيرهما، وبهم هذه الإشارة  
 ضليها في رسم العلاقة بين الشاعر والطائر لدى  
 العديد من هؤلاء الشعراء، كتقشيره الذي يجدد  
 بين قصيدته الربيري "الليل"، وقصيدته خليل

## سأنا الغريب الصانع المشرود

أتية في الدنيا، وأست نقد

خلقت في الأرض وعلى مسلك

فيها، ولا لي في ثراها مقد

وجئت للدار وما لي عهد

يوم ولا لي عهد أتية كحد

نشر الزبيدي رواية بطول "ملحة وأق  
الواق"

(٢٤)، كما نشر مجموعته الشعرية "ملحة  
في الجحيم" و"تورده الشعر"، وأعد مجموعة  
شعرية تالفة للنشر صرحت بعد رحيله بصح  
قصدته غير المنشورة من قبل (٢٠)، وقد أجز  
أدبه الشعري والنثري قبل عودته إلى اليمن من  
معاد عام ١٩٦٢، وتغلده منصب "وزير التربية  
والتعليم"، ثم انتقله في الحياة العامة متفاحاً  
عن قيمه ومثله حتى استشهاده عليه في ٢٠ آذار  
١٩٥٠، بعد عودته من معاده "لم يصب إلى  
شعره كثيراً ولا قليلاً" في القصيدة الواحدة التي  
كتبها بعد عودته إلى أرض الوطن، هي تلك  
الصلة التي طبعها على وجه القزاق اليمني  
وركاها بسمه (٢١) رجل الزبيدي وبني اسمه  
يرسم في أذهن الأجيال من قراءه صورة  
"الشاعر المزمور والوطني الشريفة" (٢٢)

## الهوامش

- ١ - المقالة، د. عبد العزيز، ١٩٨٦ - الزبيدي  
صغير اليمن الثقافي والوطني، دار التراث،  
بيروت، ٢١٤ (ص ٢١)
- ٢ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٦٨ - ديوان  
الزبيدي، دار العودة، بيروت، ١ و ٢،  
٧١ (ص ٥٩)
- ٣ - المقالة، د. عبد العزيز، ١٩٨٦ - الزبيدي  
صغير اليمن الثقافي والوطني، المقدمة،

من ١٢

- ١ - محمد، محمد عبد الله، ١٩٧٢ - دراسات في  
الأدب اليمني الحديث نشر خاص، القاهرة،  
(٢١٥ ص)، ص ٢٥
- ٢ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٦٨ - ديوان  
الزبيدي، ص ٩٣
- ٣ - المقالة، د. عبد العزيز، ١٩٨٦ - الزبيدي  
صغير اليمن الثقافي والوطني، المقدمة، ص  
٢٠
- ٤ - الزبيدي، عبد الله، ١٩٩١ - الثقافة والنثورة  
في اليمن، مطبعة الكتاب العربي، دمشق،  
(٥٧١ ص)، ص ١٧٤
- ٥ - نفسه، ص ١٧٤
- ٦ - خاتم، محمد حميد، ١٩٨١ - ديوان محمد  
حميد خاتم، دار العودة، بيروت، (٧٥ ص)،  
ص ٢١
- ٧ - نفسه، ص ٢٥
- ٨ - بله، محمد، ١٩٩٠ - الشعر العربي  
الحديث، بليته وإبدالاتها (٢) الروبسية  
العربية، دار توبك، الدار البيضاء، (٢٠٩  
ص)، ص ٩
- ٩ - نفسه، د. عبد العزيز، ١٩٨٦ - الشعر  
المعاصر في اليمن، دار العودة، بيروت، (٢٣٠  
ص)، ص ١٩٢
- ١٠ - جريدة، محمد حميد، ١٩٨٨ - الأعمال  
الكلية، دار الهساني، عدن (٢٥٠ ص)،  
ص ٢٥٩
- ١١ - المقالة، د. عبد العزيز، ١٩٨٣ - عبد  
الصبر واليمن، تصور من تاريخ الثورة  
اليمنية، دار الحائنة، بيروت، (١٥٢ ص)، ص  
٢٠
- ١٢ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٦٨ - ديوان  
الزبيدي، ص ٩٣
- ١٣ - المقالة، د. عبد العزيز، ١٩٨١ - الأبعاد  
للموصوفية ونوعية لحركة الشعر المعاصر في  
اليمن، ص ٢٠، دار العودة، بيروت، (٣٢ ص)،  
ص ١٠٠
- ١٤ - نفسه، ص ٩٩
- ١٥ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٨٦ - ديوان  
الزبيدي، ص ٥٩
- ١٦ - نفسه، ص ٨٩
- ١٧ - السخاقي، أحمد قاسم طي، ١٩٨٥ - الشعر  
اليمني المعاصر بين الأساطير والتقليد، مكتبة  
الجيش الجديد، صنعاء، (٥٣٢ ص)، ص ١٤٥
- ١٨ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٨٦ - ديوان  
الزبيدي، ص ٣١٢

- ٢٢ - المقلح، د عبد العزيز، ١٩٨٤ - الأبيد  
الموصوفية والفنية لحركة الشعر المعاصر في  
اليمن من ١٠٤٠
- ٢٣ - نفسه
- ٢٤ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٨٦ - ديوان  
الزبيدي، ص ٣١٤
- ٢٥ - نفسه، ص ٢٦٨
- ٢٦ - نفسه، ص ٣٦٧
- ٢٧ - إسماعيل، د عر التير، ١٩٨٦ - الشعر  
المعاصر في اليمن، ص ١٥
- ٢٨ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٨٦ - ديوان  
الزبيدي، ص ٢٢
- ٢٩ - نفسه، ص ٩٣
- ٣٠ - المقلح، د عبد العزيز، ١٩٨٤ - الأبيد  
الموصوفية والفنية لحركة الشعر المعاصر في  
اليمن المعاصرة، ص ٢٢
- ٣١ - نفسه، ص ٤٣٩
- ٣٢ - نفسه، ص ٢٢١
- ٣٣ - نفسه، المقدمة، ص ٧٢
- ٣٤ - نفسه، ص ٩٨
- ٣٥ - مرم بك، خليل، بلا، ت - ديوان خليل مرم  
بك، مبيوعات المجتمع العلمي العربي بمشق،  
(ص ٢٠٠)
- ٣٦ - نفسه، ص ٣٥
- ٣٧ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٨٦ - ديوان  
الزبيدي، ص ٤٣٧
- ٣٨ - نفسه، ص ٥٩٦
- ٣٩ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٨٥ - مائة  
واق لائق، ص ٧٤، دار الكلمة، صنعاء، (٢٩٢  
ص)
- ٤٠ - الزبيدي، محمد محمود، ١٩٨٦ - ديوان  
الزبيدي، ص ٢٨٤
- ٤١ - نفسه، معه - عبد العزيز المقلح للجزء  
التي "مساند لم نشر من كتب"
- ٤٢ - البرنوني، عبد الله، ١٩٩٣ - من أول  
كسوة إلى آخر طرفة، دراسة في شعر  
الزبيدي، دار الحائنة، بيروت (٣٥٢ ص)





## قصيدة النثر ومشكلة التركيب اللغوي تجربة سيف الرحبي نموذجاً

أحمد علي محمد

### المقدمة.

اجتبرت "قصيدة حب إلى مطر" للشاعر المعاصر المعاصر سيف الرحبي موضوعاً للدراسة هنا لكونها استجابه للتحويلات الفنية التي طرأت على الشعر المعاصر، وبمثابة موضوعاً لم تأت إليه قصيدة النثر بصورة حاصلة، بوصفها مقترحاً جديداً من مقترحات التحديث الشعري في هذا الزمن.

ولواقع أن الشعر المعاصر في بدايته الحديثة لا يزال يواجه اليوم إشكاليات جمّة، معظمها ناجم عن عدم نجاحه في الوصول إلى وجدان القارئ، إذ تلتخص مشكلته الحقيقية في حقله اللين في إيصال طروحاته الحديثة بصورة صعبة إلى الجمهور. وفي صوره هذه الإشكالية طغى على السطح موارث نصية من ضيق التحجيب من سده هذه المصالح فحوّلت إلى بهج القصيدة الحديثة اليوم بسلوك بعيد أوصاف التقني الأدبي، فقصيدة النثر مثلاً لها تقنياتها، لا تحي بعدد الأوصاف، كما أن بساطتها اللغوية لا تدرك إلا بالعادة، لا معقداً في النظم، وهي من ثم تتخلّى عن صفة الإشاد، فاعلمه بذلك معادلة صعبة في الفطور الأدبي، ولا سيما في ارتدادها عن أصول الفن الإتشادي التي تبنيها الشعراء منذ القدم.

### لغة الوحدة:

لا يزال المجال محتكماً حول قصيدة النثر،

ولا يزال القارئ في حلال واسع إزاء مشروعية وجودها، مع أنها ظهرت منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، والمشكلة التي يواجهها القصيدة النثرية، فيما أرى أن الداء الذي أصابها ألا أن ينجح في مدحها للفن دائماً، كما أن نقرأ من الشعراء الذين يدعوا بشعراء قصيدة النثر لم ينجحوا أنفسهم بتفقه الحديث، وقد وجدت قصيدة النثر نفسها بين أسرار أسرار البقاء المدمر الذي لا يريد أن يوسع حواراً جاداً حول قصبة الحديث كما تطرحها قصيدة النثر، وأسر الشاعر الذي يمدد إلى الضلال من الفؤاد الشعري من حوب أنسى معرفه يمكنه من وعي قصبة الحديث المعاصرة، ويستثنى من هؤلاء الشعراء نهر قليل وعي قصبة الحديث في بعده اللغوي وفي بعده المعرفي لفتح في تقديمها نعيماً للفن.

والحق أن للحدقة الشعرية كما تعرضها مدح قصيدة النثر جاذب "أول لغوي، والآخر معنوي، فاجتذب للغوي لا بمعنى الوجدان الشعري بفر ما يمن التركيب أو موروثه اللغة، فهي صوره تراكم لاستعمال الشعري أصيبت كثير من الصعوب والتركيب الشعري بتجويحه أو نشوء تحول من نور استعمالها على النور بلاسيما أن الحاجة العصرية التي تلح باستمرار على تركيب جديد تطول بطريقها صميم الصبة العالية، دعت إلى مجاورة الأسبق التركيبية الشعرية الموروثة، وهذا تجاوز للشعر وليس تجاوزاً للغة، أو هو خروج على قواعدهما، هين الأمرين بون شامخ،

جوه، وبحولت الشاعرية منها، وحولت بها  
الوسيل في اترك مفاسد التمييز الخدع في  
قوله

حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً بيضه صفرات

ترعى قلعها في جديك الممتدة

عبر البحر

اطلق صديقي طفولتي

واصطاد نوراً تفتها في زعقي

المسكن

طوابع النثرية بادية في النص، اعني انه  
يمتد قصداً للتحدث الشعري الذي يستهدف  
تحدث التركيب الشعري، ولا يصوره بمدى إلى  
كل ف سمي إلى الإيحاء، أو إلى استمطار  
الورر صناعياً، بمعنى أن قصيدة النثر ليست  
بأنك التصفد التي هجرت الورر والآيحاء هجراً  
قطعا فحسب، بل هناك منزلة في النص  
الآيحاك كقصيدة الرحمن هذه، وربما كل، لهذا  
السبب، خطها وافي في النور، لأن الجانب  
الإيحاكي ضمن لهذه القصيدة جدياً اعلامياً،  
لأنها في آخر الأمر يحاطب جمهوراً لا يزال  
معوهاً بسحر الإيحاكي الشعري، مع أن  
مستويل الآيحاء التي كانت تصدر عن وحدة  
القافية أو الجمل في القصيدة العمودية تحولت  
ها لتصدر عن رصف العجاء الشعرية رصفاً  
بمحوطه العجاء المأهله و لانهه اللاف للوحدات  
الشعرية التي حصص هي لأخرى من خلال  
سحب التركيب إلى مستويات على صعيد البنية  
المسطحة والعمودية في أن

فقط المستوى المسطح لبنة الكلام بلحظ  
التشكيل الحظي للبريات وقد سخر بورعها  
بصوره مصداً للنظام والناظر، ولا يحتم لهذا  
استقلت كلمة (المس) في سطر، ولا يعرف  
أيضاً لماذا استغرب عجله (عبر البحر) على  
قصوها في سطر أيضاً، هل يعني لك أن الكلمة  
عندما تشكل وحده وربوة، ثم تحمل نفقة  
شعورية مسئلة نسبياً عن سجع التركيب، يمكن  
في نفس سطر " هذا الاعتدال يمكن أن يصدق  
على العجاء القصيرة (عبر البحر)، ولا يصدق  
على الوحدة الشعرية (المس)، لأن هذه الوحدة

وقد اشغل بعر من الدامير إلى أن قصيدة النثر  
تسمى إلى سطور اللغة وسطور القرائت وسطور  
كل معرفة تنميه، وهذه الكلام ليس فيه ما يحسد  
المصواب إلا مسألة واحدة وهي مجاورة التراث  
الشعري، وبالأخص تراكيبه الشعرية، وبعض  
لنظر عن التطوير التي قسمها النقد عن  
عقبات الحداثة واحدها، ألا أن محاوره التمازج  
الحديثة منها تنير إلى أن السطور إنما بنا في  
مجال التركيب الشعري ولا منه سوى ذلك.

إن قصيدة الحداثة الشعرية تستهدف  
سحب العجاء أو التركيب الشعري، وهذا إنما  
سجم عن أجزاء يتحكم في اليك التمييز  
كلوصف والإساقه والامساق بعية إيجاد  
علائق جديدة من الوحد الشعري

أما على المستوى الفكري والشعري، فلي  
الحداثة الشعرية نطقها في ذلك مثل الحداثة  
عالمه أرائب بانوس معرفه جتبه طربه،  
ببعض من ربح السميت التركيب الشعري،  
وهذا المخلص المميز نجحت عنه نبوءات  
كثيره، أصلب كثيراً من النجوب الشعرية التي  
وسمت بنصها بشعر الحداثة، فكلفت سبباً في  
عروف كثير من الرءاء عن مبادئها الجديدة

### التركيب ومحالات التحديث،

قدم سبب الرحيبي قصيدته تحت عنوان  
يشي بالآله، ويحيل على الشاعرية، فاجتباره  
كلمة قصيدة" لتمر جرها من عنوان قصيدته  
النثرية محالوا إلقاء الممثلة بين الشعرية  
والنثرية، وكلفه يريد أن يحسم الجدل في  
موضوع قصيدة النثر، فقال قصيدته، والقصيدة  
لغة من القصيدة أي القطعة من الشعر، وهذا ما  
قصدها من قولنا أن عروبه فيه آله، ثم سجع  
صوانه في مجال الشعرية فقال "قصيدة"  
حب ، وهذا التركيب انور لدى القارئ، لما  
ويحل عليه لفظ حب من ميل فطري لدى  
المتلقي، وأخيراً حدد فضاءه لقصيدة اللعب فكل  
في مطرح، ومطرح ربح من أرياض سببة  
مستط الحباية، فكل دعوان لهذه العلائق  
للشعورية محتباً مألوفاً مؤثراً، وفيه اغراء واغواء  
للشعري

وإد ولجنا في متن النص فتعقبت الآله

شعرية جنية لها مرجعيتها اللغوية، لكنها ليست مأثومة من قبل، وربما كل هذا الصنيع المتكرر من قبل شعراء الحداثة قد أضر مثلي الشعر أو الشاعر الحديث. قد استباح اللغة فزنتها جاراتها وتركيبها المألوفة التي عبت حامل التقادم جزءاً من لغة الشعر، فكل ذلك الصنيع المتكرر من قبل الحديثين منبأ في القول، غير أن الشاعر في وهمي مضطرب إلى هذا الضخيم في صوره التحاليف الجمالية المجددة، فمن هذه القنحية يمكن للقرى أن يبعد حولاً مع هذا اللون من التركيب الجنية، لأن المتناوذة الوسيطة الوحيدة التي تنخله في عالم النص وهي عالم الشاعر، وهذا لأن من التناول عن مدى قدره هذا التركيب المصنعت التي ابتاع الدلالة، وهذا بالطبع لا يمكن أن يحدث من نور أن يعطي هذا الانزياح الدلالي يقول المتلقي، وعليه فيل تصافر الدلالات التي ساقها الشاعر في معنى مأثوم في منطق النص هذا ينتمى إلى أن هذا الأجراء قد يكون مضطرباً وقد يكون فصيحاً، ولكنه في التحليل أحسن جزءاً في الكلام، فصار جزءاً من لغة النص، لأنه أصبح من اللازم تدبير الدلالات وفقاً للتصور الجيد الذي يمكن بموجبه تصور منجنيق الطفولة، ولكن مع عدم لأمره على الصعير من جهة أن الفصح من منجنيق الطفولة هو الحيث الذي يطلو كما يطلق المنجنيق احجاره، إذ المهم أن هذا التعبير صالح للتناول، لأنه يصعد الدلالات الأخرى فيصنع في هذه الحال مسجلاً للمعنى، بدلاً من مكافئة منلحه المتهد؛ لأن إطلاق منجنيق الطفولة مرتبط في السياق براكيب جديدة أخرى، كاصطفاة نورس تله في رعي النقص، وهذا بعد الفأري نفسه أمام تركيب معقد، عني لوله (تله في رعي النقص) إذ التي يكون في المكان، وليس في الصوت، وهذا مجال حيوي مهم جداً على صعيد الانزياح؛ لأن التعبير بالصوت - بل على خصوصية المكان، إذ المكان الموصوف هنا مدينة مطرح، وهي بيده تعربة تطوي على المسن والنوار من، ولهذا السبب كل رعي المسن يدعم المكان، أيحل الصوت محل الصورة.

في صوة هذا التحديث الذي يستهدف التركيب، تراجمت الصورة البلاغية القديمة عن

الشعرية لا تشكل وحدة ورنية، لتحلجها إلى متحرك يبدأ به الفعل، لهد كلف الوحدة لونية حلول جزءاً من الكلمة النائية فتحتو (فصيح)، ومودت هذه الملاحظة أن المره لا يلف على نظام في البنية السطحية للكلام في قصيده العذراء، وقد يكون التشكيل الجيد لهذه البنية انه هو وليد اللحظة الجمالية التي متحكم بتوزيع الوحدات الشعرية على هذا الشكل أو ذاك، وهو صنيع لا يرى فيه تعبيراً فصيحا على أي حال، لأن كامل الفصح ينصب على ناحية أخرى وهي التحديث التركيبى ولا سيما في قوله (منجنيق طفولتي)، إذ التكلنل معجنيق، ولكن لكل واحد مجالاً - لأنها مسندة، وليس بينهما علاقة سيميوطية، فما العلاقة السطحية بين (منجنيق) و(طفولتي)؟ هذه العلاقة التركيبية المتمثلة بإصافه (منجنيق) إلى (طفولتي) تخفي لإيجاد -اله مورفوجية توسع في آخر الأمر علاقة منطقية؟

هذا يوجد مشكله فصيحة فحواء أن العلاقة الشعرية ليست بدأت منطقياً، وهي مشكلة عالجهما بنوعين من جلال ما اصطلاح على بمعنى بالندو التوليد، إذ العلاقة التركيبية في الشق اللغوي لا تنجم عنها نحو -دلي بسمج مع التسوي بالصورة، فهو قلما أكن الولد جزءاً من الطريق، لامتخالف الدلالة السطحية على الحدث، مع أن التركيب صحيح نحويًا، ولكنه صحل -لأليًا، وكذا قول الرحني (منجنيق طفولتي) بتركيب اصلي لا يحد عنه -لأله سطحية إلا شرطه عليها لدى المتلقي، اعني إمكانية تصريفها شعري وفق منطق الشعر الذي يسمح بهذا لتعبير الحديث الذي يريد أن يعبر فرغاً في -هن الصامه، اعني قبل أن يقول الشاعر (منجنيق طفولتي) لم يكن في المحيطة أي شيء يجمع بين (منجنيق) و(طفولة)، ذلك لأن لاستمالة اللغوي السبق كل قد وضع كل معرفه على حدة، فاستعمل كلمة (منجنيق) بمرور عن كلمة (طفولة)، وصار حل هذه المشكله بتد الفأري، حل بعض هذا التركيب الجديد، إذ بر لصفه.

إن طبيعة الشعر تسمح عادة بتجميع ما هو متضاد ومتناقض ومختلف، وبمضي كل ذلك ارباحاً عن الشق الشعري، لأنه يمثل حالاً

بهجتها ومن ثم نلتم طروحاتها الحبرية، من هذه الجهة تفتح مجالات الخطاب الشعري الجديد عن الرخي متطلعة من نصيحات الشكل ولكن بمصنواه العلوي أو السماوي

نجومك اميرات الفراخ

وفي ليل عريك لغريب تصيبين

الشموع لضحاياك كي تنوير

طريقهم للهاوية

لبعض طيورك البحرية لاقل

وحيدا اصهي الي

طقولة دبكت المبيتك من

صيف مجبولة

تمزق عراصفها اشعة المراكب

كم من القراصنة سجدوا امجادهم

على شواطئك

المقطعة بزيف القرين

كم من التجز والقراة

عبروك في الحلم

هناك مجال تشكيلي عديم درسه اللغة في هذا المعظم، ادنبو صورة مدينة مطرح، وقد انصبت رأويه النظر اليها من عل، وطبيعي ان تبو الطواجر لتلطر اليها من تلك الزوية بحيز حجمها الطبيعي، ويعبر منطبخ العبيبي، ثم يمسو كل شيء في العالم لديه قاعليه التحول بحسب منطق الشعر نفسه، وادا كتبت النجوم التي في سماء مطرح مصيبت، في صودها بنوأت في القصر نيجل اميرت يحكمم الفراخ، والفراخ الذي يبعثها هذا ليس حلاء، ي انه ليس مجرأ من الوطنف الزاوية، لان تلك النجوم المصيبة مسخرة لشير رروب عشاقه الي الهلويه والملاحظ المسمه التي تعصي اليها الدلالة هنا ان الهلويه لا تحتاج الي شموع واصواء وانثرف، ولكن هذه الدلالة جاءت مبنية على مساهله القصد التي بنى بها كلمه (ليل)، مشعوه بصافه كلمه كشمه لظلمه وهي (عريك)، وهذه الكلمه جاءت موصوفه بكلمه (الغرب)، بفكر كل لك، نزع حركي متمثل بصومه المصراع (تصوير)، وعليه تمت الحقة الشعوريه بحسبكمان جانب التصاد المنعم اسمها

مركز الاهتمام الشعري، او ان دورها عدا هاشميا، اد لم يعد المجال الدلالي الذي تنشي به الصورة في قوله (شيطنتك الذي يثنيه قليلا بوضعه ميزات) باهراء كما كل الامر في القصيدة التقليدية، لان التركيب اللغوي الجديد هنا اسروق كل الاصواء، فلف ظفر القاري بوصفه متجا فعليا للمعنى وعلى اي حال على المقطع الذي عرشه الرخي بوصفه فلقه نص ينشئ بلجده من جهة التركيب استمر بواه من شئها بغير حطف شعري مسم في الشعري، ذلك لاس القصيده تراث على بينه الخروح من جشها، او انها بالفعل تتحالف صنيعة من صنع الثمر الشعري على كل ما هو ثاب لها، نجد الطحلله مسيود بيه القصيده، مثلما تمنسب فهم القاري، ومن ثم الماء بقه بالعلوه الشعريه الموروثة انها بهذا المعنى تتخص على نفسها كما تتخص على الشعر عامه، وصحيح ان عوانها ادخلها بصوره فخرية في خطاب شعري بوساطة كلمه (قصيده)، الا ان اختلاف افق التلقي يحمي من حلال استغل حطف بصي معنى في التناظر، الي علاقته مصداقة للخطاب، ما لم تكن هناك مساهله جماليه سطوي على حالات مرجعيه، من شئها ايها نفع حقيقي بين القاري والقصير الجدائي، ان اللغة المعشوه هنا كتبت مسخفة من حلال لغة الشعر القديم، ولان لم بعد هناك لغة ولم بعد هناك فهم، ان اللغة في النصوص الحديثه تحذر المتلقي، كما كتبت قد حلت اشاعر من قبل، فوجد لشاعر وسيله لملومه اللغة الشعريه المحدودة بطريق الانزياح، وان للقاري ان يترج هو لآخر عن اللغة الشعريه المعالوفة بطريق بناء حوار جاد مع لغة القصيده الحدائيه، وعليه كذلك ان يصم معرفه القصيده لراء الفصل الجديد موضع عني، ليخت التفاعل ويحت الصور الجمالي للخطب، وعيه بنو الخطب الشعريه التي يقدمها نص الحدائي رهن التقدر الجيد، فمثل من اللازم تعبير الوصاء التلبي الشعري، وصار من الواجب ايضا التعلق مع الخطب بصوره واقعيه، اعني النظر الي لغة النص بصورتيه التركيبيه بوصفها امرا واقعا لا شيء الا شعير منطق القيد الانبي الجديد الذي يستلزم الاقراء بواقعيه الحدافه ومنروعيه

شواطينها، والأمجد لها بمنزلة السماء، ثم يستحضر صوت العزلى بريرا، وقد حثت الانسجام بين سمعوا وزرب، غير أن كل كلمة جئت في تركيب مبداء لما هو مألوف، إذ يبدو هناك مغزاه بين (امجادهم) و(سمعوا)، وهي الشفرة بعينها التي يقوم بين (زرب) و(العزلى)، والأصل أن يرتبط (زرب) = (سمعوا) لأنهما من حفل - لامي واحد - لأن (زرب) يتصق مع (سمعوا) غير أن تلك العلاقة في النص غير مثبته، والفارق بينهما بالخطوة التسلمة التي تظهر للوحدات الشعرية متعزلة، وهو أمر يتسق ومحالات التجربة أو المعنى العام القام على مغزاه الإنشائي لتصبح حادثة كالمصنف التي أطلقها الزحبي في ذكرته، وهو بالعمارة يسترر اللفظ اللامع، ثم يشرها بصورة نضي بالحديث

تجنب العبارة، أو بمعنى آخر بعبارة اللمة صنيح متكرر في هذه القصيدة، يصاحبه باستمرار صيرر المتناقضات لتبدو في السياق مبالغ على نحو غير معهود، لذلك بدأ له أن يبرز بين الشعر والبراءة الذين اجازوا (مطرح) في الحلم، والحلم قصائد جميع التجزئة والفرقة على اختلاف معصمهم وعليقتهم، بيد أن الطرق إليها متشعبة، فليس الشعر والبراءة وحدهم من قصدها، بل كانت مقصدا للفردين الذين جاؤوا من سائر القرى ليحملوا اليها ذكرياتهم وأصواتهم الصغرة في الجور.

القرويين اتوك من قراهم  
حاملين معهم صيفا من الذكريات  
مطرح الإعياء القزحية البسيطة  
والأمنيات المخمرة في الجرار  
التي دهمت بعد بعيداً  
وانت ما زلت تتسليق أسودك القديمة  
وما بين الطحونة والتمتع  
يتقيا الخطايين

صنعت بطورها النسيم سريها  
فقد القلاع بقيت عكازاً تعان  
أشبهها في مغيلة طفل  
حيث بنات أوى يتجولن جريحت  
بين قلائد كموت مظلم  
نورد للصعجات الثياب ولين الثياب،

بين صيحه اسميه (إيل) وصيحه عقوبة (تصبير) في محاولة الخروج من تعبير عتوي كلف تنظم وقعه علاقه متشابه بين اسمين كنفيل (إيل - بهار)، لكن القصيدة هنا جرى مجرى آخر فأخذ لوجه الشعرية (إيل) مجردة من وظيفتها إذ لم يقل أو النيل مظلم مثلاً، مستبدلاً بظلام الليل وحده جنبه نموت في (عزيت)، وهذا يحدث حفل في وظيفه الليل، أو أن النص جرده من أحصى وظيفته وهو السوء، أو القز منو. غير أنه هنا تحول للمصير إلى العزى، (إيل عزيت) فصارت فاصحة بعد أن كل ستر، وبها تحلل من وظيفته الحقيقية، ولما أراد المشي أو يوسم طباق في النص جاء بوظيفة حقيقة لليلة (تصبير) ليسمع له تركيب مستند جديد كل الحدة، مثلاً على امكليه النور بصمات عده منها ما يمن بينه الله حين طلق بين اسم وقيل، ومنها ما يمن الدالة مثل مطافقه بين حقيقه الليل وصفه أهله. نركزاً المجال لمصيراب التركيب كي يسبح في قصائد دلالي واضح، ومبداء في الوقت نفسه عن فكرة القصيدة كثير مدفراً لا يحد من التحليلات التي تستلزم استدعاء كل العلاقات العنيفة لتحقيق الفهم

والشفقة الشعرية اقفية جانب مع نعمة لمقطع، وفيه انفعال سريع من المجال الحركي الذي يمثلته القصائد المبلو، إلى حال من الثبات، وقد تم ذلك حين أراد الخروج من القصصي الذي يراكم في ذاكرته، أو الخروج من سلطة الزمن. من أجل ذلك كفى الفن الشعري مبعثاً ما هو قار وثابت في أطوار الذكوة، ومن ثم إعادة شحن النص بأحاسيس جديدة بملها بطريق الاستماع من جديد التي يضمن مطرح، وهو يصح طعوني منجد يحيل على نبوءة الحيلة في المكث، فاستوجب تلك غسل الذكوة بصورة دائمة لتسوء على النوام بقلب جديده ومجنده

يدخل النص مدينة مطرح في مملعه أسطوريه مجهولة، ومن هنا كلف مكافئاً أسطوري على كل المتناقضات، أنها بتعبير آخر مغزى الأساطير ومكسر الزور، وسعت الزوى، وموتل الأكثر، إذ الرافعة الذين مروا بها لم يفعلوا أكثر من أن يسمحو استخدام طلي

وما جاء لاحقاً ببعض هذه الأحاسيس الشقية، ولا سيما أن الصور التي ترسم نفسها على هيئة مرعب يتلألأ بين السطور حزن ذكريات شقية، انظر كيف يبدو الفلاح الحائلي تحلوا أشباحاً، وكيف حزن حزن أوى حزن حزن كموب محتمل إلا صور الشاعر في كل تلك هبات تحل على عالم مرعب يتشعاه، مع أن النص في حب الوطن، هل الحب حزن؟ الشقاء، كما يتطوي الجمال على الفرح؟ هذا هو المستوى الفكري للمحاشنة الشعرية، وهذا هو صميمه وفراشه، أنه يلعبه أخرى انديان عما هو مألوف وغائب، والرخي هنا يروح الحزن بين المتكلم والمختلف في محاولة لصهر كل العناصر في بونه القصيدة، وهذا هو الذي يميز عليه من كل الإحالات والمقارنات في النص من خير القصص التي خير النصوص، لياخذ التشكيل مداه، وعلى يبدو لنا سلسلة الأراكيب في هذا المقطع متباعدة ومتناحرة مع القصيدة الفنية التي تسعى إلى إزالة الحدود بين المتكلم والمختلف، ولهذا بدأ الحب في النص متولداً من رحم الشدة والاعاقة، وهو أبغى وأغنى، إلا يرى كيف جعل الشاعر كلمة حب في العنود، ثم آمن في الكلام على الأحاسيس الشقية، فصار لهذا السبب العنود بوه أو مهالاً للروية، وعبراً في صوة تلك الأحاسيس يعبر من الشاعر كل ما يعونه لنا، لأن الكلام في الحب يتسع لكل حواطر الوجدان، يقول

وحيث كنا نرى عبر مسجلة قصيدة

تعباً يقطن جبلاً في معارة

لم نملك بعد كل رحلتنا القصيدة

ولم آمن صياحك وبرصك الناعمين

بين الأشجار

حين تعددت لأول مرة

كأن البحر يشبه بقوة

في كف عريت

لأنه كان بحرًا حقيقياً يسرح ربه

في فضاب نساء يخلعن بالرحيل

لم أكن أعرف شيئاً عدا

ارتجالة تصفون

وهو مزيل الماء، وثمة نصفر دلالتي خير المنح والطفوحة لحاجتها إلى الماء الذي تشرق في الرخي، غير أن هذه الحالة ليست ظاهرة في قوله (ينبع الحطايون صباحاً) بطوبها (ينبع منبعها)، إلا من الناحية التركيبية أو النحوية، وبترتيب الجمل بحسب منطق النحو ينبع الحطايون صباحاً بطوبها اتصال سريماً، بين الطاحونة والمنح، لتعلق الطرف (بين) بالفعل (ينبع)، وقد صغر الطرف المعبر، وهذا الترتيب الذي جاب به القصيدة يصعب ضمن إمكانية الفاعلة النحوية، أو ما يستلزم عليه التقديم والتأخير، غير أن المعنى لا يخصص لترتيب الجمل، فما معنى أن ينبع الحطايون صباحاً بطوبها (ينبع منبعها) سريماً بين الطاحونة والمنح؟

التعبير في ظاهره جازع ومصلح، وهو أمر ينفي طبيعته الأنثى التي لا يسم معناه بصورة صريحة، والشاعر هنا لم يحدد للتعبير عن معناه إلى وسيل (إثاء التلقين)، بمعنى أنه لم يشبه ولم يسم ولم يرمز، ولم يحدد من لا يسمه، وشاعراً للتعبير عن معناه، من عند أي استحداث علاقك بين الوحدات الشعرية، فكل (ينبع الحطايون صباحاً)، والتمسكه في المعقول به، إذ لم يعرف أن وقع فعل على معقول بهذه الصورة، فكيف يتفقا المرء صباحاً، وأتوه هالة ذلك مدركه في حين أن للصباح دلاله محببة، فلماذا صم الجمل إلى الفتح في عبارة واحدة؟

هل لأن صباحات الحطايون شبيهة وأيامهم تحبها، وهل لأن الفجر والحياة الصنعة تدري الأمر على هذه الصورة لتبينه؟

ثم أن حقيقة الجمال في نظر الرخي يتطوي على أيق، فالرمة ذلك أن يستنبط الفتح من الجمال، وهو استنباط لا ممنوع له سوى البحث عن مرجعية جنية للمعنى ومرجعية جنية للغة في بنيتها التركيبية، والواقع أن الشاعر لا يرمز تعبير معني هذا، بحر ما يرمز من أحاسيس، وبهذه الألف يحزن على هذا المعنى، لأن الصباح الجميل لا يكون جميلاً بنظر الشقي المحب، وهذا أحساس أدبي تقليدي التحول إلى معنى.

## في خصرك الصغير

ثمة استهلاك مأساوي القصيدة الحديثة ضد اليوم، وثمة مخزونات دائمة لمجوزة المطلق، فليس فيها محمود يستحق به القارئ لأنك انقصت الشعر، ومن هنا يشعر المرء، وكأنه يعمل لأمر مزع مع اللغة، لا بل في النص ينفذ الممثلة لتعود هناك شعريه لغة، قللة هنا نابعة للشعر ولغير الممكن، وقبل أن ينج المرء في هذا الصوب من الشعر يجب أن ينج طبيعته الشعر قبل أن ينج طبيعته اللغة، إذ اللغة هنا تسلي عن طبيعتها، فهي تستعجم أو مرة بهذه الصورة أو تلك، ينظر إلى التركيب الجديد (تعبقاً وحسب جبالاً في مغارة)، أن الجبل موضوع ينطوي على المغارة والتجلى معاً، لكن حين الحضورين هنا مخزون محض من الشعر عطاها مريه فوق مرأيا الجبل، فصار لهذا السبب التجدي يحس جبالاً في مغارة وهذا الحدث الطريف أو المستحيل لا يمكن أن يتجر لا في الشعر

لا يستيقظ القصيدة بمثل هذه التراكيب على حقيقتها الشعرية إلا من خلال الصورة الصية، والرجعي لليل الاحتفال بالصورة هنا، لذلك يرى كل ما في القصيدة بجانب المطلق ويجلب الحيوية ويحبب الشعر، أعني الشعر النظائري بأدواته الفنية المعروفة إلى الرجعي مثله مثل كل الحديثين يريد أن يوسم بمثل هذه التراكيب معرفة وحقيقة وشعراً لا يسمى إلى شعر سلق، مكتفياً بتسوية اللغة، وتلفها في سياق جيد يقطع كامل علاقته مع التراكيب الشعرية المألوفة

ينطه القصيدة تبدو لنا في جانبها التصوري، والقصد باللفظه حين تستيقظ القصيدة في صميم الفأري من خلال تصميمها صورة هبة يني أن مجالها التحليل فحسب، لأن التعانق بالصورة الفنية ينيه الفأري على أن باب الخيال معزج، من حين ذلك ينفذ عالم الفأري على عالم القصيدة من هذا القلق، ولكن اللغة تتنحل مرة أخرى، لتتصف كامل الترف القويم الذي من مثله إيجاد لغة ما مع الخيال الشعري، لأن الرجعي هنا يهرب في التصاوير، كما يهرب في التركيب، وعلى هذا النحو يدعو الأثير في ذكرته (أبوة)، بمعنى أنه يختصر

البحر بصورة أو منكوكة تعدل رجزاً كامل إيجاد الحقيقة، يد تلك يصح البحر - (أبوة) في كك عربيت، ليحطه قللاً، لأنه كما يقول بحر حقيقي، يبرح ربه في صلب سباه يحسب الرجعي، وخصب النساء مكن الشوق واللذة والمواهب، ومع الرجل يمو تلك المصنعي علماً سكبلياً فرباً، يتم للرجعي شجرة شعراً من خلال اللحظة الأولى التي يمد فيها على شاطئ البحر قبالة مطروح، وقد حارب في ذاكره لرجله عصفور صغير في حصر مطروح الشعر، وفي تلك الحزأل لكل معنى الحب

## وخلاصة القول

ليست الحداثة مصداقاً للشعرية التراثية، وليست مصداقاً للغة الصا، لأن الحداثة لم تكن شعراً إلا بطريق اللغة، فكيف صاهاها من، وما جاء في قصيدة الرجعي إلا لغة بدل دلالة قوية على أن منكنه الحداثة يني في الحديث التركيبي للغة الشعرية، غير أن كثيراً من الشعراء لم يستطيعوا تقديم المراحل معدة بنسب تلك التحديت، ولم يقدموا من ثم روي بشي متروك الحداثة في نموذج يحظى بهول المتلقي، لذلك لا نجد حضوراً قوياً في الساحة الشعرية المعاصرة لقصيدة النثر، مع أنها موجودة غير أن وجودها إلى الآن لم يصل مصالح واسعة يمكنها من مساهمة القصيدة التقليدية، لهذا لا يوجد اليوم جمهور لقصيدة النثر، مع وجود جمهور للقصيدة التقليدية، واستطيع أن أشمل في كلامي على القصيدة التقليدية كثيراً من النحار التي تدرج تحت مسمى قصيدة التقليدية كغير السيل ويرير قبلي ومحمود زرويش، فالحظ بين القصيدة العموية وقصيدة التقليدية هنا معصود، لأن عديين الصربين حسب الجمهور في هذا العصر، وأصبح المصيب وقبلي وبروش حالات شعرية لا تفصل عن جمهور واسع جداً يوتر قول الشعر محروجا بالتركيب الشعري وما يقاها، ويجب فصل النثر ولأسماء تلك التي بعد صلاح قوية كقصيدة ابوبس والمعوطة وغيرها بحيث يني أطواء الكتب، ولا سبيل لأسمائها على الدقة الفراء والمتلذين، واعتد أن شعراء الحداثة انصهم لا يحفظون كثيراً مما كثيراً، واعتد أن

بحالي قصيدة النثر عن هذه الحاضرة تحلف في مجال مصري مع الشعر التقليدي، ومع ذلك ليست المشكلة في تزييلها الكامل عن سن الشعر الذي يمتد ويحفظ بل توسع في التحديث ليظهر الحارة الشعرية داخل القصيدة بكثير من التعبير، تنصو له الشعر الحديث معارزة معاً للغة الشعر التقليدي، والمعارزة تلك تستهدف الأصناف والعطف وأطلاو الصلابة، فهل يستطيع أن يمد تجربة مثل تجربة صيف الرجبي الألفه مثلاً للتحديث التزكيني في قصيدة الحداثة، وهو حنين بحسب ما أرى يمتلئ بصلابة تكسبه مشروع النقد عن قصيدة موجودة، إلا أنها تحتاج إلى ابتلاء وإلى مزيد من المواءمة



أحد من القراء لا يحفظ كثيراً مما كتبه هؤلاء مع أنهم من رووس كتف قصيدة النثر هذا لا اعتبار مؤشر حيلة ومؤشر وجوه شعري، فلتخبر أن قصيدة النثر موجودة ولكنها غير حية، والقصيدة التقليدية موجودة وحيه وهذا ليس مؤلفاً مناهضاً للحداثة، وإنما منفصلاً للتقليد أيضاً، ولكن فيه محاولة تقويم جزية الحداثة التي مضي عليها أكثر من نصف قرن، فهل يتوقع القارئ أن يعثر في قصيدة النثر موجودة حية، عند سقوط هؤلاء اسمعوني سطرًا واحداً مما كتبه أصحابكم، سقوط على الفور شعر الحداثة لا يثبت ولا يحفظ بل يقرأ وحسب، وهذا تعبير لا يفهم في عالم الشعر؟ لأن الشعر العربي نظم ليحفظ ويثبت، وبسجد



## بطاقة السجين

غسان حنا

إلى بي فراس الحمداني في سجن حرشة<sup>(\*)</sup>

أسيرُ التقاطع بين الملوك  
وتعكُّ على طمعتين  
فنتصبُ  
وهائِنُ دموعك يا صليبي  
وغريبي

انحرُ ذمعتين لعشقتك  
أو راقتين لسجّتك الأعجمي  
الذي قيّوه بطالك  
كلُّ ملوى ليله  
وانتصبُ

هي الأمُّ أم مظهرها العاطفي  
الذي ما تنزل عن ركبتيها  
ولا سلمته عن الرغبت  
وقد حببت فيه طيفاً لآب  
أصالحك اليوم  
بعد غيل من السوء  
وبعد اعتذار عن الصبوات  
أكلُ القيو.. حبيدُ  
وكلُّ الرماح يمودُ

أمن طلّمة الغمر تهتفُ  
أم لجة التهر  
أم سجن خرّنتج أو حلب  
وما مقلّك التباين الجهت  
صقيع الشمال  
ووعر الجوب  
وقافلة ريحها لا تهت  
ومدا ثعالب  
إنّ القصور لأعلى كثيرًا من الياسمين  
وأبعد من رفرات الحنين  
ولا تحسني (نهود) المناب  
ولا تستطيب (بيات) المناب  
وما أنت مؤتلق في التناقض  
سيفُ جريح  
وشمعة قلب  
أميرُ اهتمام لمقالة "الأعداء"

(\*) ملحوظة: حرشة اسم السجن الرومي الذي اعتقل فيه أبو فراس

وكل قصصنا من ذهب ؟  
ومن بينكم شاعر وأمين  
تجولر صاحب  
وأرتكب ؟  
أهي الدورة الدموية بينكما  
من خصاب القرابة  
أم سائل من صيد التنب  
أراك تلمست من شاعر وأمين  
إلى شاعر وأمين  
إلى شاعر بالدمام تحتجب

أرى قد تلمستما في ضمير الوراثة  
حتى الحداثة  
كل به شاعر وأمين أمين  
وكل لديه عين عم حبيب  
لقد أسلموك  
كما أسلمونا إلى اللوم  
يوم العرب



## حكمة الماء

عبد الكريم عبد الوحيم

أعلمها بجديّة صوتي  
لأخرج من قمح حنجرية  
مئماً أو زلفاً  
تعالني الغريب على "بكرة" الحب  
تسهل بينهما ليلة  
أي موت طري يعذر مدرسة الشعر  
قل لجعاف؟  
تعالني ابن الفكورس  
بلا خصبة البحر مثل نوار حبيب  
يكلّني بابتهاج العفاف  
أبدأ حفل الماء بلا صلحي؟  
إنّ هيم البلاد وديّة  
وبور الصباح تلكا  
في قهوة البؤس  
حرّ  
ويحرف شاربها عن بكاء طويل  
ليبدأ فرحته والقطف  
أبقي صديقي الذي غيّبه السقي  
على كفن من صهيل؟  
ومن قلع الأرض  
لا كلاً في الصفاف  
ولا مبر للصفاف

ورحني أعلمها بجديّة عشق  
يصلني  
ألم "الشواهد"  
غزّة في حكمة  
الوجه صابر  
لا تجد الحكمة حين الرواة  
استملوا الوشاية كي يهزجوا منين  
لما الآن منذة البحر  
والهم مقهى التنبؤ  
شينا فشيئا تدرج أكلها جنة  
تخرج الماء من كفاها  
كفدعاه  
لما الآن اصغر بيتها  
في التلاوة أمطر  
زيتونة لو حدير  
متعلّقي طفتي  
والعروم على هودج  
الرمل هذي الصحّة  
أجمل مني؟  
ويستط في النيل سرّ الجواب الحرين  
متعلّقي عن حصلي  
ويبي

وكرميد حلمي

وآخر أجمل عجم

وعيلة

والعائدين

وتسألني عن حوب بصوتي

وكيف الجميلة تدخل

تغير مفرقة كلحجب

تزل مثل فيها انبي

تحصن به "أقرأ"

فلا ترجموها

هي الا تحمل امنا ووردا

وتستعمل البوح

مقبلة بالعيب

لماذا تشرت كل الحفوة

لا العرس عرسك

ريئة هي المشاهد ربه

وهذا الغناء سرايب

تقرت حسك

ماذا على جند الطيبين

سوى ما يحلف سم الحراب

فقل عزة

ام لنا غرقى معا هي العتب

فقل

لا صلحي يستعيد السرير

ولا صهوة المستحيل

كان الطيور ترم

الأسى حين

غطت جيبى دموع النخيل

أعلمها من صوتي

يسلم هونها لا الدخيل

يتمل حطا على فرع العيد

لكن مرأيا الحقول انتشت حين متا

فكيف يرعد فيها القليل



## أيقونهُ المُعْنَى

محمود حامد

هذا مساء الحلم يحترق،  
والقصيدة تملّوي أيقونة خضراء  
في شعة المشي ما الذي  
في الثاني أشعل قنرات الصنوبر،  
يمنلج بليّساليته المتغيرة،  
في مساء موجه ما يغزل العزال<sup>٢١١</sup>  
حتى إذا انهمر البنفسج  
من أنيب الثاني، قلنا  
كيف سلّ البوح من أيقونة الكلمات،  
وانهمرت عذوبة ما تلونا  
من كتّيب الوجد لحظة هم يتروّف  
شبه السلال<sup>٢١٢</sup>  
وتكاد تترك المحابر كلما  
ثارت عصفير القصيدة هناك،  
تطلقها يدك، وتصحب الأشكال<sup>٢١٣</sup>

\*\*\*

تلك الصباغات المتغيرة،  
من مبادئ الصنوبر تسكنها، ومن  
تروق الأصابع حين يمزج  
جسرها حيا قصيدة، أو يذلل،  
لو موائد في شتاء اليرد ينسجها

أقصد طول الوقت كم  
من عابر في العنق مرّ، وكَم على  
أرق الوسادة دهشة الذكريلت، وكَم بكى  
لما رأى في روضة المراكاة أمليفا  
لاحب مصر في العابرين،  
وحلّ في مراكاة الأبدال  
ورأى سباح العمر منمولا  
بورديه الأخيرة كلما  
القت إليه سلامها عند الرّحيل،  
ولوحت بيد يقول  
سلامها منسل  
ويغيب فيها بسمّة خضراء  
تورق، وتشتت ندى بلربتها اليّهم،  
وكاد يلمح طيئها في العابرين، كلما  
لم يثا عنها منقّة،  
أو ثنا عنه صبية،  
رغم المسافات التي في القلب ترجع،  
والكسمل الحلم فوق أمسى  
وسادته الحريّة، أو يا أرق الوسادة،  
وما يخلف في حقول الأمتيلت  
المهذّب، والمترحل<sup>٢١٤</sup>!

نروم لكسي ما نرام،  
وما نوذ يلى

\*\*\*

و يجلونا راك الجاح الطلق  
لشبه ما يكون بر عنة للثلب  
في تلك الأعالي ،  
والذي في العمز أر حب،  
كم تجاورن بنصه حلق  
ما غلت الأغلال<sup>٩١</sup>  
وعلى قلوب نوطت  
في ليل وحشها، وغابت،  
شخم الأقال<sup>٩٢</sup>

\*\*\*

هذا المساء الليلكي،  
وتلك أبهة البهيم،  
فكم نثرت من الشجوم  
لكي نسيء لنا قناديل البياء،  
وكم سفحت من الصبأ لكي  
يصوغ القجر بمنمنا على  
شبابك الوردي، لو قمضي بنا  
هي نزهة الفسق المثير يهبطرو الأصل<sup>٩٣</sup>

\*\*\*

هذا مساء عابر،  
لا أنت فيه، ولا الأحيه،  
اه يا وطننا شفرية الجهات،  
ولا يعبره العنين العنب،  
كيف الحال<sup>٩٤</sup>

\*\*\*

رقيب اليمس على الشياح،  
وما يثرثره الثدي للورد  
في الركل القصبي من الحبيقة، حولنا  
أقماراً، ومدى مليء بالضوية،  
والورد يريش ماء الورد فوق العشب،  
والأملع  
صخب العرائش على أرجيح الثدي يختل  
أرائت روعة ما تراءى  
في مدام الأرزق المنسب كالفهر النشوي،  
وكيف ما يوحى يلى قصيدة حصراء  
كالعشب الثدي،  
لكن وجي مدغ،  
ولكن سهوة جامع خيل<sup>٩٥</sup>

\*\*\*

ومصبت يريتها ثلوث ليلنا صتماه  
لم تكت من مشاهد، والفت، لكن  
كل ما فيها يقول بل هذي الليلة استنناه  
للمطلق الغني نمنع بالكلام،  
وحين نأخذنا الى ما نفتتبه  
الشنوء الحصراء  
للقى معانيح القصائد الذين نجبه  
وتقول سوقوا لذة المشهد الذي  
قد صاغه الشعراء  
وعلى ريب الإه في شقة المنفي  
تستغرق القبرات، وتصحب الأثياء<sup>٩٦</sup>

\*\*\*

هي مله الشر فلت تثرثر حولنا  
راك الهيل المرمدى،  
وحين ثلثنا خطنا  
في فضاء المستحيل،

لَمْ يُفْصَحَ الْمَكُونُ عَنْهُ،  
يَطْلُ أَتْرَبَ لِلْمَتْنِي، وَالَّذِي  
فِي الْمَسْخِلِ يَطْلُ<sup>٤١</sup>

\*\*\*

هَذَا لَهْفُ الْمَوْقِدِ الْمَشْبِيِّ،  
تُشْعِلُ جَمْرَهُ الْوَرْدِي فِي تَلَجِ الرَّمَادِ،  
أَلْمَوْفِ حَوْلَكَ كَلَامِي،

وَحِينَ يَلْخَسُ لَعْنُ الْوَجْدِ،  
نُذْهِبُ لِلْحَكَايِكَ الْجَمِيلَةِ،

وَارْتَمَسْتُ الْأَصْلَحَ، وَالَّذِي  
كَانَتْ تُخْبِتُهُ الْمَرَايَا عَنْ طَعْلَتِنَا؛ وَغَا  
طَلَرِ الْإِتْيَاسِ كُنْتُ،

وَكُنْتُ مَوَالٍ الْمُقْتَى،  
وَالْهَوَى أحوال<sup>٤٢</sup>

وَأَنَا، وَأَنْتِ، عَلَى امْتِدَادِ الْعُشْرِ  
سَهْلَةُ تَهْيِيمٍ، وَحَافِقِ جَوَالٍ

\*\*\*

لَوْ قُلْتُ لِي  
إِقْوَنَةُ الشَّعْرَامِ أَنْتِي،  
قُلْتُ أَوَّلَ شَهْقَةٍ، فِي بَيْتِهَا، صَلَاحُ

وَبُيُتُ مَنِي ،

هَكَذَا، قَالَ الْمُتَنَبِّئِيُّ لِلْمَتْنِي

مَنْعَتَهُ لِنَّةِ دَقِيقَتِهَا ،

فَلَقَّقَ مِنْ غَيْبِيَّةٍ، لِيَعُو - فِي

غَيْبِيَّةٍ أُخْرَى، وَلَحْظَةُ شُؤْوَةٍ،

كَانَتْ تُوَوِّكُ ذَلِكَ الْمَجْهُولَ مِنْهُ،

وَلَحْظَةُ مِنْ غَيْبَةٍ خَصْرَةٍ، يَوْقِظُهَا عَلَى

شُعَةِ الْعَرِيبِ مَوَالٍ

هَذَا أَيْ، مِنْ تِلْكَ<sup>٤٣</sup>،

لَحْظَةُ لِقَاطَتِنَا عَلَى الْجَوْدِ يَدُ،

تَمُصُّورٍ، نَحْمِلُكُمْ جَمِيعَ الْعَابِرِينَ،

وَأَجْمَلَ الْآتِينَ،

نَحْمَلُ، أَوْ نَقْتِي،

كَيْفَ لَا نَتَقَاسَمُ الْحَرَّ الْقَشْجِيَّ،

عَلَى الْأَحْيَاءِ، نَحْرُ وَالْأَمْلَلِ<sup>٤٤</sup>

ذَهَبَتْ بِمَا، فِي الرِّيحِ، غَرِيبَتَا بَعْدَ،

كَمْ تُرَى قَدْ كُلَّ يَلْزَمًا لِنْتَهَصِ،

ذَلِكَ الزُّرْأَلِ<sup>٤٥</sup>

\*\*\*

لَوْ خَطَوْتُ فِي الْوَاصِلِينَ،

وَكُلَّ مَا يَوْحِي جَمِيلٌ،

كَلَامِي الرُّقَّةَ الْأَبْهَى عَلَيْنَا،

هَاهُوَ الشَّقْفُ الْمَسَاوِي الَّذِي

مِنْ حَوْلِنَا

تُفْ مَذَلَّةٌ بِرُوعَةٍ مَا تَجَلَّى،

وَهُوَ أَصْلٌ، وَالْحَيَاءُ ظِلَالُ

\*\*\*

وَعَرَّاشُ الْكَمَلَتِ بِبَلِّ الْكَرَمِ،

يَرْتَفِعُهَا عَلَى ظَمَاءٍ، وَيَرْجُمُهَا

أَغَاثِي مَوْجِفَتِي ،

اسْتَكْرَتْ، عَلَى الْمَشْدَى، قَبْلَ الْأَوَّلِ،

وَيَسْكُرُ الْمَوَالِ<sup>٤٦</sup>

\*\*\*

هِيَ دِي فَرَاثِلَتِ الْخَيْلِ

تَعْلُومُ عِزِّ مَمَالِكِ الْكَلَامَاتِ،

تُثْرِلُ حَلْوَ مَا يَوْحِي،

وَلَيْسَ يَقَالُ<sup>٤٧</sup>

أَوَّلِينَ مَا لَمْ يَلْتِ بَعْدَ،

يَطْلُ أَجْمَلُ، وَالَّذِي

وتلك الرعدة السَّوْءُ ،  
يقذفها إليه الشَّل !!

\*\*\*

منعام: ٢٠٠٨م.





## رثاء المكان

محمد منير خلف

وما كان أن يمتد  
في صوت سمعي  
سوى أن يروح دماً أخضر الذمغ  
فوق مروح التبايعي  
كلّ الذي كان لي  
صار أبعد مني الي  
كلّي على حجر  
سوف يسط  
فوق المتاع  
كلّ الشوارع  
تعرف أني سأرحل  
دون وراع  
كلّ الجدار  
الذي كل يمسد شجوخة القلب  
هتت دعامته  
غصنة في نداء المكن  
كلّ الذي كان  
لم يك في القلب  
الإرصاد القصص  
لم يك إلا دلولاً عتيماً  
برأس الجهل  
وإلا هواه كسيحاً

كل البلاد  
متبكي على قبر  
غاصر في صمته الإكحول  
كلّ البلاد  
متقل وجهتها صوب قلبي  
وتفتح باب الحريق  
كلّ العمامة  
لن ترسل الأرض  
حلف العريب  
الذي تقضي بمله  
موجة من حنين غريق  
كلّ المسيرة  
لم تلتحف بالموالي عن الفانيين  
وفي معانها  
سوف يعنى على ليلها  
عاشق رائب  
في جومر عريق  
كلّ المصافة بيبي وبيبي  
سيعصل بينهما  
حقاً من غير الطريق  
كل الذي كان  
ما كان يوماً كاملاً

وَأَنْ يَكْأَه الَّذِي كَانَهَا  
سَوْفَ يَبْقَى أَسِيرَ تَشْتَتِهِ  
فِي رُثَاءِ الْأَغْثَى

يَبْصُرُ الْمَنَى  
فِي أَعْلَى الْخَيَالِ  
وَالْأَسَى طَافِجَ الْحَرْبِ  
فِي كِبْرِيَا الْأَوَّلِ  
كُلَّ التَّشَابِيهِ  
لَمْ تَسْعُرْ ثَوْبَهَا  
مِنْ شَعْبِ الْمُعْتَقِ،



## تراتيل من مقام الوجد في حضرة إنانا(\*)

مصطفى محمود

من قبلة العليلين  
لجوب فضاءها الوهاج لا أظن  
هو المنسوج من محو...  
ومن محو  
ومن نورين أو نارين  
صباح الذي اسرى بقلبي  
نحو خصرتها وبصرتها  
ألمطر الشوق اسرى بي  
إلى (راووق) حضرتها؟  
أم أن غيمة حيلي  
ألكنتي إلى جنبها العليا  
على هدير  
(قنا) فيدرة الأولى  
لها الملكوت في الماضي وفي الآتي  
لها الملكوت في الدارين  
خصيب غنقها ألقى  
ويوح بشيدها عقي  
تبارك وجه مولاتي  
تجلّى في استعالاتي  
تمامي في انطعائي

تعرّت في فضاءاتي  
لتعريبي بهيها السمويين  
لتشرق في مخيلتي  
ويصحو فجر الغيتي  
صلاة لابتهاج الورع  
فياضاً على شقين  
مرايا الروح والرزيا  
اتكاسات لمجد بيهتها القنسي  
حين قميصها الشقي  
زعم بعاطر الأنسام والانغام  
صداهاً على شطين  
قوامي اللون ههههه  
ألملمها ليغزلها سلاف السحر  
منسجاً على حنين  
أرتل فتحت النور  
أتلو سورة الشعراء  
ياخترسي مقام الوجد

(\*) إنانا ربة الحب والخصوبة المسموعة

أرى المحبوب رؤيا العين  
 فيها محبوب - ع كعبة الرؤيا  
 ولا تصل متى انكشفت وأنين

وأودى بي إلى سكرين  
 خلق في روى التجسيد والتجريد  
 بين المعجز والإعجاز  
 هل في رؤيتي رؤيا<sup>٩</sup>  
 أو هم حقيقة ما عشته لم بين بين<sup>١٠</sup>  
 (إنما) الغصب صممتي  
 يمر لقلها الروحي حممتي  
 وثبتتي

بن الحلم (الأعراف) (كالنابوس)<sup>١١</sup>  
 لا (زمكن) في الأحلام  
 فيها القبل مثل البعد  
 فيها القرب مثل البعد  
 فيها (اللاها) (كها)  
 أرى الطلسم شلطا  
 وقص الروح ليخفا  
 وروح اللون لعلوا  
 بها المرئي كالرؤيا  
 وحد (الين) (كالماين)  
 (إنما) الغصب أثبتتي  
 إذا أوطخت في الرؤيا

<sup>٩</sup> النابوس. الأعراف هي الكوميديا الإلهية لـ (دانتي).

## إغواء

موفق نادر

هنا  
في المكام الوثير  
أخاف كثيراً أذا الليل اغشى على كغني  
بالأ تعود موسيقاتي تقوى  
على حمل روحي  
وحي تحت اللحن  
إلى القمة العالية  
أجل يا كمجة  
يا حيط سمعي السخي  
ويا قصب السهب  
حين يحن إلى شدي  
أيلمه العالية  
عنيني  
بالأ تعري إلى  
حزنك المشتبه  
حيما يلهم القوم تبص جواك  
فتسير لحظتنا العالية  
رايت الكمجة  
حين استقم لها الحزن  
راحت  
تبه لتجهش بالحب  
فصت قليلاً من اللحن

سمعت الكمجة تفتح السر  
قبل الغروب قليلاً  
فقد مثل وجه الياض على قوسها  
غارقاً في اللاهث  
تفتحه وتراً وتراً  
ثم ترحل في وشوشات من الغيب  
جاشت على برق العود  
حين تمرع في ظلها  
بازفامه  
في الهرير الأخير من الصبر  
سيتني  
— صاح من وله —  
واقفني قلبه  
نغها  
في درعالم المحقق  
يزودها  
أمسكي بيدي  
كم أخاف عليك  
تطيرين في ومن الصحو  
مثل الملائك  
الجميل  
فلا تدعيني وحيداً

رقت بأهواب شوتها  
ثم هزّت يوتارها وله القوس  
حتى استعادت رهور الحنيقة  
شوتها الداوية  
وقد امحت في اليلص  
نقصت انوثة اشياها  
حصلة  
حصلة  
ثم حثت خيول مقلتها في الشهاب  
وكان لذا أن نمل مع اللحن حيث يمل  
حيث يمل  
وسيح في لجة  
من يابيع صبوتها الصافية  
وكل على العود  
— كيلا يصل —  
التشيت بالاصل  
أب  
مستح الحبل الذي  
في انيك

وفي اليهود  
لكيلا يعود الى وقته  
حاليا  
فقتل نوتره  
كي يصيء لها در بها  
للعرش الوثير  
ورث من اللحن رهرا  
ونعما  
ونزيمة  
صاغها للمساء الأخير  
وقطر اشجته الصافية  
تطل الكنجة بصع ثوي  
تسح على حد عارفها  
ما تبقى من اللحن  
والدمع  
والذكرك  
وتلوي على كفه  
غافية



## قافا

عبد الكريم أديب بموخان

ياخذني الحال ففزعُ كَفَيَّ إلى الأعلى  
مبجلتك ربي كيف نُكُتِبَ بالآلاءِ  
عصفورُ يرقصُ فوق الماء

\*\*\*

في الرقصِ طيرُ اليك وتُمنيني  
القيمَ الجبائيةَ عن جسدي  
يتعزى في ملكوتِ الحلمِ سرباً أبيض  
يحملُ مطراً في شِقِيهِ

أزوي صحراءَ الروحِ الصلثي  
يحملني الحلمُ بعيداً  
أبعدَ أعلى فوقَ خيالاتِ الشعراءِ  
عصفورُ يرقصُ فوق الماء

\*\*\*

تقربُ الخطواتُ وتناهى  
ترسمُ في الصفحةِ أبعادَ الشوقِ  
ويُحْدِثُ اللحنُ المُتَقَنِّصِي  
مع الصَّوْمِ الأثَقِ  
مع هباتِ العطرِ  
تُحلمُ بي - في حصرةِ عينيكَ - أرقُّ  
الأشياءِ

عصفورُ يرقصُ فوق الماء  
تعزُّ جديها في الليلِ هينسكُ للتورِ  
وتحملها موجُ الموسيقى  
تمطرُ فوق الماءِ فتُوجعُ قلباً تحت الماءِ  
قلباً يشعُ خطواتِ الحلمِ  
يطاردُ ادبالَ الخيلاءِ  
عصفورُ يرقصُ فوق الماءِ

\*\*\*

خطواتك لا تملأُ الأرضَ.. دموعي ترففُها  
تسحبني نسماتُ الليلِ إليك  
فأند أكثرَ أكثرَ  
من شلالِ الذهبِ الأثَقِ  
من أمواجِ الفتنةِ تهبُ جسمك  
الممنونُ كَفَيَّ - بلحناً المقصودَ - فيجرَحُني  
الماءُ  
عصفورُ يرقصُ فوق الماءِ

\*\*\*

تحت الثوبِ الأبيضِ.. زهلاً تتفحُّ  
تُشربُ من كؤُسِ هنيئها تسكُرُ  
تترنحُ في حلةٍ وجدِ صوفي

اكتشفُ التلوثُ الأسمي

(عدتُ بما قالوا)

القفا كورٌ يحكمهُ كيف يشاءُ

عصوورٌ يرقصُ فوقَ الماءِ

\*\*\*

سلحةُ البريةِ يقربان من بعضٍ ويمسسان  
بحطواتٍ منتظمةٍ وعلى رءوسِ الأسماكِ مع  
حركاتٍ بالذراعين تُظهرُ دروسيةَ الثلبِ والنوثةِ  
القناةِ. وهذه الرقصةُ تمتُ المرحلةَ الأولى من  
علاقةِ الثلبِ والقناةِ

قفان: رقصةُ شركسيةٍ تشبهُ بالأنثى والجمالِ  
يقفُ ثلبٌ وثلاثةُ معانٍ بمصنمها البعضُ أي

□□



## نفح الحبيب

عبد الحميد الشيبه عطية

كل النساء أحسن  
هن الملائكة الملوكت  
الجل القامكت  
وحن هن  
إلا البواقي يظهر الشيطان عد ظهورهن  
ظمت أصل لي أكون  
والنار غلت النار غلت الي التور  
لا يكل ولا يمل  
لستين  
خذي، أعش بين  
للال الياسم  
مع الذناب  
ولا لهرت مضطرب  
خذي إلى سفر طويل في البوادي  
والجبال الشامخت  
ولا تدعي بيوت  
عشر الحيل ولا التام من النمام  
ولا لكاذب الهوى  
يقصرون  
فهن ميراث  
والرحمن

والشيطان  
مستل في عملهن  
ما قيمة التي المكور كالسواء  
إذا تكور في العراء  
وقد خربت وسالهن  
لحييتن وإن أغدر جنة الرمش  
شبرا ولحد  
حتى يقل غوى وجن  
مضني على ثدي اليدي  
علم بلحب  
والتركي  
لحب  
من المحبة  
حين  
هاتيك لرمز الربيع  
سحوة الحمل الوديع  
طراوة العز الربيع  
وشم طوبى كالطيب  
حلاوة الأثى بين  
زيك من نفح الحبيب  
وتلك ليل النساء  
فهن لي وسالهن

جبريل يفتح كل باب في السماء  
 (١) يفتح  
 لا شيء في الدنيا  
 ولا الأخرى  
 ولا خلق الإله  
 مثيلة من مثله  
 هن الملائكة  
 الملكات  
 الهن الناصت  
 وهن هن  
 كل النساء  
 أحيهن  
 ٢٠٠٩ دمشق  
 ونما ملوصاً  
 كل باب  
 للعلمة والشقام  
 إذا صحك  
 وما عيّن  
 وإن يفتن وإن جلس  
 وإن سلفن وما بلس  
 وإن حصرت  
 خصورهن  
 ونسوف نسي  
 كل تاريخ الحروب  
 إذا استكن  
 وتل  
 حولي  
 عطرهن  
 ونسوف لنكر أني

□□

## ويبقى هديل الحمام

أحمد عبد الرحمن جهيدو

لخفت التكاثر فوق الورق  
وأعشق برق لائق  
وحسبي بأنك عطر يروح بجوف الحبق  
وحسبي سألجك يوم انفصال الذوات،  
عن النطق بالحق كل صبح  
وعاد إلى الهرل المتأخر بعد استعصار  
الشعق  
ولم البداية أقرب من نظرتي  
سبح أقصوة الثور هو حكاية توت  
سمعت هديلا فمات الحمام  
سألتك بالصمت صعب الكلام  
وإلى ريق التواتر،  
لمت الذي يومين اليوم بالخوف في حرسنا،  
أو بطسعة الجرح فوق السلام  
نداني إلى الغيب  
ثق يا صنيقي بعوت بعوت  
ثمادى سهيل التمني  
بصدر المخي  
أعتك اعلى بذه الرحيل ولني  
بخير هوأك موت  
تجاذبي،  
استطيع اغتراف الحياة  
فكل الحقائق في أصلها أسيرات  
وسير البطور على لفة العيش ليس لثجة

على سوء ذاك البعيد ساقش حلما،  
والتي عرف النزيه بارص السمكوت  
بلمسجة الهمس أفضي جنونا،  
لوصبح يصفي سوادا،  
وأني على الذكريات مباديل وهم،  
وأجلد في الركن صبرا،  
أحدث برف الببوت  
وجذر ان تلك المنية لا تمنحي،  
لأعقبها من صعلب الكبوت  
سمعتك من انت؟  
أقبل، سراج الشوارع ليظط ظني  
وانت كني  
كما الياصمين على شرفات التشرر والخوف،  
عمق التلعت المبلعة  
في حصن تعوتها الموت موت  
وبعد اقتراف المحبة،  
يحبيل حسبي حبيبا،  
يغطي ممسحة حني،  
وشكل انبي يتوق،  
وانت فمصه التهافت، أنت الهموت  
سجنت صراحي وانت متعافت صوت،  
وبيتي القصيدة، عمري الغناء،  
وحظلي بنه يد العكوت  
على رعدة الشمع أني تصلي،

تندركي<sup>١٤</sup>ليس عيباً صراع الثومين بأرض السمات  
هناك يقين بأنني أحول وفي الحوت

\* \* \*

هو العيش يا صاحب الحمر

باسم التناقض باسم الشقاء

ألا يكبرون؟ ولا يطمون

بل المحبة تعني اليقظة

ولم الذي صاع في الليل

يحدث بلور القنوم انتهاء

ولم الذي لا في الفجر

يمسي بليل الرجوع ابتداء

هو العيش المتمدد فوق السمات

على غصة اللوز وجه التمايز

أفراده في العناء

هو الجدل المتعلق في أن يكون

ولم كل هذا الصمير قطعا

هو الأمر يا صاحب الأمر،

مشت كغروب الدعاء

\* \* \*

هزيم سلاماً لأسي العجوز<sup>١٥</sup>

لقد فتحوا الباب والبحث المتأكل فيا يجوز

وحلن عن عمري يعوز

سلاماً بشرافة الصبح ألف سلام

هريج التهر - يبقى يطوف

ينتقل لون القلود،

ويلدس حفز الحبث فوق الوداد

تندري<sup>١٤</sup> لهذا صحتب ذلك الحثلم<sup>١٤</sup>

لأن البطولة فيا كلام

تمشق بمرق الحقيقة نأج،

ومن عزوا جسدي لمة،

لما الأجنبية رامت شام

على الأموي نسمع صوت السلام

ويبقى هزيل الحمام

ينوم هزيل الحمام

ينوم هزيل الحمام

كتوب الثاني - ٢٠٠٩



## اللاذقية

مصطفى عكرمة

اللاذقية ساملاً وجبالاً كم غصنها المولى الجميل جمالاً  
 والقلم فيها الحسن يهدي عكلاً ويظنُّ عن تفكيرنا الأغلالاً  
 ما منَ ذكرٍ اللاذقية عفاً إلا وسبحتُ الإله تعالى  
 ورسمتُ للذلياً فرقتُ حينها صوراً لها يقف الورى إجلالاً  
 كم أوغل التاريخ يحبو نحرها لينانٌ منها فوق ما قد نالا  
 ولكم حبه رجلها ممّا اشتهى وأثرته رفاع ما يقال فمالاً  
 اللاذقية واسترخِ إن كنتها لها محالٌ أن ترى أمثالاً  
 الأجنبة من ثراها اشرفت لتكون شمساً للورى وظلالاً  
 المفردان جعلها وجلالها يا طيب زهو الحسن زاد جلالاً  
 ويظل حسب اللاذقية أن ترى كم للمعلي أنجبت أبطالاً  
 أنا إن أعددتهم وحبيك منهمو أمّ تفتنى للعلا أشبالاً



يا ذكريات صباي في قمتها ما زال ذكركم أسري ما زال

كم ذا بهت العلم من افتادها      يا طيب ما زلوا لنا الإلهام  
 وعلى يراعي كم ترحم ذكرهم      ل ترى به حس الليل تلالها  
 ما فرقت عيني مياهاها التي      هيمن طولي بغير الأطوال  
 ورفق داك العهد انسي ذكرهم      هم كم كفا فيه رجالها  
 نتمو وينمو فيه حب عقيدة      ثلبي مولها لن نرى لهدا  
 عشنا القوة ثورة وتطلعا      لهاد مجد يرفض الإذلال  
 لكرم به عهدا رضعنا كرهه      ولغيره لم تلق يوما بالا  
 عهد لوحدة امي نحيا له      مهما قسا زمن الخلاف وطا  
 شتد ما اشتد البلاء توحدا      ويريد ما راد الاسبى استبسا  
 لم نلن يوما لنا من امية      فيها المهيمن لزل الأنفا  
 تبقى على عهد الجهاد مقبلة      لا هم ما تلقى بها اندالا  
 فالركب ركب الحق ماض رحمة      يستهل الأهوال والأجالا  
 والظلم مهما شتد يعي نصه      فالظلم اسرع ما يكون روالا  
 لا بد أن الله منجز وعده      حاشاه الا يسوق النجالا  
 ويحد هزة من به قد امنوا      ورضوا للحيلة عقيدة ونسالا  
 يا لادنية يا استراحة مهجتي      لا تحرميني من روائك بوالا

لما ما أرتب الفلا عنك فقتي      قد كنت منك سعيك الجوا  
في اي ارض عنك تحملي الثوى      ابقي بفتح حذرك المحتلا  
يا جرة البحر الارق عيونه      كم دا شعيت لنزل اعلا  
ولكم أعدت فسامه وجلوته      فكثما جتعه لوصلا  
وحدو رملك نونه الذهب الذي      قد وذ عنك لي يكون رملا  
وأور مسجك الشموع مناره      كم دا بما اوحى ارال صلا  
ولكم تشرت النور جلاله      ولكم على طمني نصب زلا  
وسهوك الخصره فتة الزرى      فاصت بلكرم م سود غلا  
وجيك المتفاسات بدنها      ابهى وأجل م رأيت جبلا  
فكن وريك ما فقتت بمثلها      كرمت ثوى صبر للزمان والا



يا لانيه عو حسنك لي تكن      لي بلدة قد بافستك جمالا  
الحقة الخضراء واجبة السنا      ونعيم من فيها يسط رحلا  
فيها ولدت، وكم غداني تربها      أكرم بما قد خصني أفصلا  
هي رية المجد الذي لويله      لجلل حز تقني أجبالا  
المنبتون الصخر جنت، ومن      كفوا بقلب حنوم زلالا

ويقل شبر من ثراها قصة روح الجهاد بها تروج نصلا  
 كم للفرسين فيها ماقم ذلقوا به حتم اللقاء وبلا  
 ولكم إذا ذكر الجهاد وأمله عتكت فيها للآباء رجلا  
 وبها ثوت اسمي فهل كترابها ثوب يعصر محبة وجلالا  
 كنت الرصيع غداة عي قد مصت فاجعل لها الفرووس رب مالا  
 يا لائقية ألف عذر لي يكن راد الحنين بمهجي إيمالا  
 ما قلت إلا بحص ما في حظري ويلام من قد قل عي غلى



مدا احث عك يا داري التي اجد الوفاء لما حبه محالا  
 اظ صباغ اللانقية بدعة ويحسها الحسن شاه كمالا  
 حسن البلاد، وكل ما باحت به أبدا اراد بحسها اطلالا





## نكري فتى دمشق ( بهجت الأستاذ )

ممدوح فاخوري

سَنَظِلُّ بِخَصْمِنا الترابَ نَباعا لَكُنْ صِرَاحَ العَرْنِ لا يَدْعِي  
يا ساكنَ القراءِ صاقتَ خُرْعُهُ والعُرْنُ اوسَعُ مَرْتَعاً وبقاعا  
اسمي على الإبداعِ نُهْرَةً وكا ر سلوْتنا، في العمر، والإستعا  
لثرتِ صَمْتِنا مُفَرِّمٌ وكَلَفُهُ ما كلنَ يوماً يُطْرِبُ الأسماعا  
وطرقتَ ابوابَ الملوْ لعلها تُسَمِّكَ طيفَ الهَمِّ والأوجاعا  
وتعودَ للجدرانِ، وهي كاهية خُرْنُ ثِيابِكَ الأسي، مُلتاعا

\*\*\*

كم بَتَّ ارتُفَنا من اراك محتَني من نكريتِ الفَقْرِ والأحبابِ  
وتَحَصَّنْ طَرفَ العينِ عن رَمي به تطوي نداءَ القلبِ طَيِّبُ سَحَابِ  
والنكريتِ إِذا أثَرُنْ مَكَاسِنا لا جَشِقَ القَدِيمُ لَثَرُنْ سَمُّ صَبابِ  
ما بَلَّ طَيفُكَ يا صَنِيقُ محتَني عن كُلِّ مَنْ عَيَّرُوا سَوى الأصحابِ

(١) صم الصلاب المشخور

استخرج الكلمات منك مرجحاً أن تستعيد بهن عهد شديدي  
حتى توثقت العرى وتلاصحت نكرى تمر عليك مرّ شهاب  
حششتني نكر بلهجة منثنيق من أن شاق بها إلى الإسهاب  
لتعود للصمت الرهيب وتحكي بصحح لحر جاهر صلاب  
تحو على "التلعق" تحسب أنه يؤمك برّح الهمة والاعتبار  
ويحيم الليل الكئيب فتثني لجنس مبعثك مرّح الأعصاب  
وتعيب في الظلمات، في اغصانة، ترجو المثلوث بها عن الأوصاف  
وخطام قلب بك غير معرق بين "النزول" هناك والأحساب<sup>١١</sup>

\* \* \*

|       |      |         |        |      |         |
|-------|------|---------|--------|------|---------|
| يا    | مطرب | الأرواح | كنت    | "قلى | تمثّق"  |
| اد    | شعد  | الصباح  | ببغمة  |      | كالجثّق |
| ما    | حلّ  | بالصداخ | والليل |      | الصداخ  |
| مسهّد | في   | الليل   | يرنّد  |      | القواخ" |
| هات   | اسقا | لعا     | يعوص   |      | بالاشجن |

ولاجلّ والاعلان

\* \* \*

<sup>١١</sup> النزول، نزول الدار حيث كان يقم

ايُّ سرٍّ في حَتْلِيَّةٍ خَدَاةٍ في التَّجَى نحو معاني لُتْبِيهِ  
 فُسرَى مُتَبِدَا تَلَوِي خُطَاةٍ ذِكْرِيَّتْ أَظَنَّتْ من أَمْسِهِ  
 وَسَرَتْ تُذَكِّي شُجُونَا فِي حَقَنَاتِ قُرْبَتِهِ خُطُوهُ من رُغْمِيهِ  
 قَرَامِي فَمُسْتَقَرَّتُهُ الْحَيَاةُ فَنَعَاها دَاغِبُ من نَفْسِيهِ  
 هَا عُدَا يَلْقَى أَحُو لَهُمُ غَصَاةٍ فَدَعِيهِ يَرْشَبُهُ من كَلْبِيهِ  
 ٢٠٠٦/٢/١٠



## عشق السراب

علي معروف

لا تلمني وقد اطلت جفاه  
 لي تجاهلت صوته وصداه  
 أو تلمنت هاجسي وهمومي  
 يئسا من سحبه ونداه  
 لا تلمني، فكل طير يطلي  
 شجر الشوق وثقاده جواه  
 إن طفي هجره استحال سكونه  
 وغيا حبه وغاب رجاه  
 سطة الحرّ موطن ضيق فيه  
 جفاه على اتساع مذاه  
 كنت هومن حتمي وصلاتي  
 بين وديقه وفوق دراه  
 اخبئي له وهممت روعي  
 ورذايا مشدودة برواه  
 لم لكن قد صحت بعد ولا كا  
 ن فزادي مستيقظا لأراه  
 يخلص الود للذين قلوبه  
 وجوا خلعن الهوى لسواه  
 واستخاروه موردا مستفضا  
 لهم رومه ومنا جناه

ببه الوجد غطتي فارابي وجهه في احتججه وجلاه  
فقطعت جدوتي وميت بطرفي واقلت الفؤاد من نهواه  
لا أنا قذر على النوح فيه لا، ولا أستطيع أن أتعاه  
موطني، صيوتي عواء بوانييه وشرح القشيب إرززيه  
هكذا العاقل البتول المحي يتلظى إذا الحبيب جفاه  
ليس هذا خيار أهل بيته أغلقت دونهم ضللا ذواه



## بوح رقم

حماية طه

مذلت مواقف العجزة،  
كرهت كلمات الإنشاء،  
والأصوات..  
ليمت سوى كلمات  
ليها المتعرجون المتخالون  
حبست اعينكم الرجالية  
وظوبكم الخشبية،  
والمستكم الوردية  
"لو كنت ريحاً لاختنقتم  
حين لا تهب  
لو كنت نوحاً فوق لجة الطوفان،  
لطرنتكم من السبعة  
لو كنت يبروس  
لطهرت قلوبكم  
على الصفة الذهب<sup>(١)</sup>  
رغور الشعب تعريبي  
أصواتها تطربني  
وهي تنق أبواب الكون،  
وتتلع أهل الأرواح  
كيف أتق بفجر عربي

(١) للشاعر أمل دنقل

مذلت لحظات  
أجل منذ لحظت|  
وليس من أيلم، أو شهور أو سنوات..  
بل منذ لحظت  
كنت أملك الحياة .  
وكلني لي اسم  
قل أن تحول إلي رقم.  
إلى مجرد رقم،  
بلا اسم بلا صوت  
في رحمة الموت  
نسي العالم اسماءنا  
وراح يحصبنا اكواماً  
ويحولنا إلى أرقام  
لأجساد موداة،  
الأرض حمراء،  
والسماء لونت نجومها بدماء هذه  
الأرقام

\*\*\*

حزين أنا حزين  
لقد صاع اسمي في صوت رصاصة  
وغرقت لألامي في طوفان الخلافت

لحنلة القطف

لحنلة القصب

لحنلة إعدامها في الحيلة \*\*\*

• • •

منذ فجري الأول

وأنّا لكفح حيلة لم اخترها

ولدت يتيماً من والد (رقم) فقنانه في

مجزرة دير يافون.

ومن لم تجر وراءها قتراً وثمينة  
لأطفال.

روت لي أمي أنه عندما امتشيد أبي،

نظرت جنتي إلى عينيهِ

وقالت له: إن لودعك يا أحمد

ثم غطت وجهه، واستدارت

يا لكرياه جنتي للظلمة

ويا لصودها؟

• • •

أشعر بهواء يرف فوق

قراء جاح عصفور، أو جاح نمر؟

ليته يكون نمرًا

فأنا لا أحب أن يهش لصبي، عصفور

صغير

ولا قط ولا كلب

صوت القصف

يقضي على ما تبقى في أنفي من حيلة

رفحة السماء تميتني مرة أخرى.

وعويل الأطفال والأسهات

يسلب بقايا البص في قلبي

ماذا حلّ بلمرتي؟

هل تتلوّ لهم شجرة قنار؟

والجوع قلس.

والنفس مفقود؟

لا تلوموا شكوكي

ولا تضجروا من شكوكي.

إنه خوفني على من بقي حياً في غزة

• • •

يا لتقامة الحياة؟

كنت أسعد الآخرين

صقلت

ولم يمتلئ أحد أن يمتحنني

في أعصلي براكين غضب

الحيثال تمكر مياها

وتدعم في مياها لينة

أعدّل ما يجري؟

أعدّل أن أقتل بيد مجرم يدعي أنه يحيي

أمنه؟

ماذا فعلت؟

أيّ غيب أقرّفت؟

فأنا لم أقتل أحداً

ولم ألوث بقفصي صفاء السماء؟

لكنني فلسطيني

ويكفي أن أكون فلسطينياً، لأموث

صحيح أنهم جعلوا مني مجرماً رقم،

لكنهم نمووا أنّ هذا الرقم

هو المقوم والفلاح والخباز والمعلم

والطبيب والمصنف والصحفي،

والشاب والمرأة والشيوخ،

وجميع الأطفال

تتحدث لي لأزهرات الجميلة

أنّ أعينها أصبحت

دهشة،

\* \* \*

يرحف الجعاف على يدي  
أصلي، تعجز عن منك الظم  
أقولم.  
ترجع أصلي  
يروع منها الظم  
أقولم  
أريد أن أكمل حبشي معكم  
لا فائدة  
الظم يهتز  
يسقط من يدي  
يقع على كثر أبيص  
ويرسم رقماً ( فوق الألف بكثير )



\* \* \*

برودة تخترقي  
تجمد الدم في عروقي  
بعض أيد تتثنى  
تصعبي في شرف،  
تلف حولي حبالاً  
وتضمني في شاحنة  
ارتطلي بكلام الخريف، يؤتمني  
يمحو غريبي  
وبهذه  
اسقط في حفرة يحتفي فيها اللؤلؤ



## غواية العشق

د. عيسى درويش

---

الشيء من حطب الشفاء قطعاً  
والفسر من عنب الجنل عصرتة  
وسكرت من خميرين لحسب فيهما  
بعثاً على درب الخلود قبلته  
وعرفت فيه السرّ عند مذاقه  
ووقفت مشدوها بما شاهدته  
ومشيت في درب الحبيب لطفه  
متلى يلتقي وقد لاقيته  
إني اتوق له وأطلبُ وصله  
ولكم يهذي؟ وما حبيبته  
وبذوت ككفلفل الصغير رائته

تحشى عليه العذبات - ثمينة  
 النور من حولي فلا عين ترى  
 إلا الجمال يحيطني ملكوته  
 ونسيت أني الأحمى وقد لقي  
 هذا المكنن - ولم لكن قد زرته  
 وسألت عن اسمي ونيتي عندهم  
 فأجابني صوت كافي عرقه  
 الروح لا تحتاج بيتا هنا  
 والبيت للأجساد - كنت لخطئة  
 وتبعته هنا أخلق طقرا  
 وأراه يعلم - إن لنا حكمة  
 أخذ الحديث وراح يروي قصة  
 عن مير لم خلقه أو موته  
 شاء الإله بأن تكون محبها  
 واحترت فيما قيل إلي لغوته  
 أهواه من أهواه - تلك إرادة  
 طعم النية في الخوايا عشوة  
 الليل في السهم الطويل فضوته

وحببت لحطلي بما أخطأته  
والنتيب ضمني لا أحمل وزره  
غيري ودربي في القصاص رسته  
والموت واسطة الخلاص وإني  
أسعى إليه إنا تباعد وقته  
والحزن تولم عشنا ووجودنا  
والمرء مشغول. ويئسى موته  
ومشيت في الدنيا بحكمة عالم  
ورسمت دريا للصراف ملته  
وأنا.. إنا مثل التسميم مميّز  
وأثبت قسراً للوجود وجنته  
روحى على كفى كربشة ملقر  
والأمر بالتسليم كنت قبلته  
فأنا - إنا نور كوضئة بجمة  
لكنى خوفاً - إنا أغلقت  
وأنا - إنا بشر إنا شاعنتي  
يلطين مرسوم إنا أظهرته  
وأنا إنا برق إنا غيث حمى

وعلى الرياح المرسلات حمله  
والشعر عندي كالفلاة وسيلة  
في حبّ ربي للوصول نظمته  
شعر له شعرٌ أسير بفطه  
مثل الملائكة إن نطقت وعفته  
بشرٌ أنا - والمبرّ في مضمونه  
ما زلت أكتبه وإن نصحته  
هذا الأليم يعود للأرض التي  
منها الأليم - وفي الردى أرجسته  
هكّام يغيرني الزمن بقدمه  
وأنا رجفت لجهري.. وكسرته  
أطلق سرلي لا أرى مؤتى سوى  
جسر على درب الصراط عبرته



## مَسَافَةُ صَرْحَةٍ.. وَضَجِيجُ صَمْتٍ

محمد طارق الخصراء

|                             |                          |
|-----------------------------|--------------------------|
| ما بين غزاة والعريش         | مسافة هضبة               |
| أسرت بحسرتها                | ما بين مجزرة وقبلة       |
| وخدورهم عبثاً تجيش          | ورمل قرب بحر             |
| مسافة زرقة من يلسم          | مسافة هضبة               |
| ما بين محبر بجدة            | ما بين حلم وظلم          |
| وتريف طفل                   | قد تراءى فيه             |
| قام من تحت الركام وقد يعيش  | جلموذ وصخر               |
| مسافة حفرة                  | مسافة قلعة               |
| من حكمة وكرامة              | ما بين طفل يحتمي         |
| فيها الشجاعة والإباء        | أو يرتمي في جفن أم       |
| ومروج الرص                  | يتكى يلطم                |
| أثبتت قمرًا وأحلامًا ونخلًا | جرع حطب ملهم             |
| قد تطاول في الشتاء          | لأها يعضو                |
| فإذا يشعب قد تعلق           | ولا من منقذ ليريل هم     |
| من ريز القصص                | ويتوه                    |
| فلتفجر الجص                 | ما بين المرايا والحكيا   |
| وصلح مجد الكرياء            | والصالحيا                |
| مسافة معة نرقت مضضبة        | في أسى وطن وم            |
| من عين ارملة وسراحة         | مسافة صرخة               |
| تحطم بيئها وغد هباء         | ما بين مقررة وسنبلة      |
| مسافة حسرة أو عيرة          | ولقاصي بيت               |
| من صوت يفرط                 | ومحار تروي حكايات الثقيق |
| في صجيج الصمت               | مع الثقيق                |
| لا تغطي حواء                | بلا كلام أو سلام أو صديق |
| مسافة رهرة من أقدول         | فجرت الأم صمت            |
| ما بين مكرمة وملحمة         | مسافة نخوة واصافة        |

فيها العوارض غرة أو حنة  
 في صهوة وحصل  
 وسير سوم وغدر قد تعلم  
 أو تملك من جحر الأعمول  
 مسافة غرة أو حنة  
 عجت سبل أو مناهل  
 بين غرة والحليل  
 في الليل والساحل والعصقل  
 لعلت أنلاءها  
 في القدير أو في الصفة التكل  
 ولم يصنت جيل  
 مسافة نحة من عجير  
 أو يسمين القمام  
 أو يلج البودي والتخيل  
 مسافة حنة وإرانة  
 تنهي القيود أو السبود  
 وفي تحدي المستحيل  
 مسافة غرة وحنة  
 ما بين غرة والسلام

أو يكبر الغير  
 والقصف المكلف  
 عجز ربيعة ثلاثت  
 في بريق من حصل  
 أو تكسر تحت أقدام  
 النسل والإمادة والوسم  
 أو حرمة نعب غرة في حق  
 أو يساهم في انقسام  
 كل أتنا ستفجر  
 بتفلق العجر من عثم السلام  
 كل أتنا تشمو  
 عاتين إلى النيران بلا حيام  
 حينها حيا كحرار  
 بموطنا كرم  
 يومها تملو وتخون  
 كل رابت السلام  
 يومها تملو وتحرق  
 كل رابت السلام



## قبور الغرباء..

عدنان كنعاني

اسير مع عشرة رجال هبط، صامتين وراء بعض نقول محمول على الاكتاف  
بيننا ذلك الرجل الحزين الأثيب، لا اعرفه ولم اراه من قبل، يبدو حربياً، منكسراً، يطوي  
رأسه بين كتفيه، ويستم بكلمات لا يسمعا أحد.

بتقدما المحفل عند القلندر، بعد نزاعه خلف ظهره، ويضع صيفاً بين العينة والعينة  
بكل احمر لوجه الطافح المكتر الذي لمحتة نمنس نَمُور اللاهية، - ابره لوس الطوبوش  
العالي، يعطي مساحه من صلتعه، بيوه يحمل كرشه المسور، المشهور في ثوب طويل،  
يتوسطه حزام جلدي حريص، يحاول شد الحظي لينتهي من هذا الأمر بقصى سرعه

ما استف ان يموت الاتسلي على قرائمه، ولا يعلم بأمره أحد  
في صباح اليوم الثالث اكتشف المحفل "عد القلندر" وشرطوني موت "ام قاسم"  
حيز بلفظه السه سكل الحي عن ريشة كربه تبعث من قبو الباء الذي نعيم فيه  
ما أن فتح الباب عمود، حتى انتشر راسه الجنة المنصحة  
ولم تقدر عشرات رجايا العطور التي تلف من الشرفه، ان تبدها  
عشره الاف لبره ثم قبر

نطوع سكل الحي جمعا ومزجا للمساهمة نجمعها كل الامر الأكثر الحاحا، ضرورة  
الانتهاء من أمر الجنة ونفها  
لكن المعالجة لجمعها تمتل حين اعلى المحفل نار حبه أنه معروف بتسوية الامر كله بنصف  
المبلغ

خمس الاف لبره فقط، شريطة أن لا يكتب لها اسم على شهادة القبر

قال بحري

- عانت بينا مجهولة ووحيدة "مطوعة من شجرة" برحمها الله، وهذا أقل واجب عرفني  
بقعه لذكراها

احبرني حقن العيون ان المحفل يمتلك عشره قبور ملكا خالصا له يوزج حممة في كل  
مرة - وحتى انتهاء مدة العقد تحلبها من الفواغل، ويوزج الحمسة الأخرى وهكذا  
تملكني الدهشة، فسألت بامتياز

- فيور بالأجرة ؟

هست فيما بعد أن المدة الرسمية لعاء الجنة هي تلك المقررة، لا تستغرق أكثر من ثمانى سنوات وهذا أمر يختلف بين مقبرة وأخرى، ومنطقة وأخرى، تحصح لطول البنية وحرارة التربة

وعدد انقضاء الأجل يصح فقر، يلم العظام المشقيه، ويركها في راوية ينطعم، وبهذه لاستبدال جثة جديدة يا الله !

افتد حصورها إلى مكتبه ليومين كاملين علي غير عفتها، فهي تكتبه كل صباح، تقف بعلمتها الطويلة أمام مكتبه، تبرز على أن تسمىها "اللكل" وللحفره هي كذلك

نمستك طرف منديلها الأبيض تعطي به نصف وجهها، وتنف من ألها التقليدي البرمي - عبد القادر هل من جديد ؟

يمتلئ عيلاً فهو يترك أنها تنتصت نكر اسمه بون لقلب يرفع حاجبيه بحركة صبيانية، بينما نعتت أصابعه بأوراق مرقوم أمامه على الطاولة، يتسم

- مجنونة ! تنتظر أخيراً من "قاسم" .. هه

ثم يفتح بصيق

تتقابل بتؤدة، يصاح وجهاها المذخور وجوه ناس الحي

نهر فهم واحداً واحداً، تشرش بهم، تضحك اليهم، الصمير والكبير، المرأة والرجل نمستك طرف منديلها الأبيض بيه، ويطوح بهذا الأخرى إشارات مختلطة تنابع رسم كلماتها نبال كل واحد منهم عن "قاسم" ..

ثم تعطي الوصف المصغر لصورته

شعب ولا كل الشباب، طويل مسير مهول المصلاات، حد القصبات، له شعر أسود غريز، وعينان كأنهما ريوسان مسجنان طيب، ومخلص، وشهم وشجاع

- حتى أنه يشبهك

هي الجملة التي تتكرر في كل مرة - نعتن بها رسم صورة "قاسم" اسم أي شاب نتحدث إليه

يورد المختل ذراعيه بصعوبة

- يا جماعة أم "قاسم" .. امرأة مجنونة !

يصرف الحاج بشير باستهزاء:

- أقسم أن جسد هذا الأبله لم يلامس جسد رجل !

ويتابع بصغرية

- من أين أنت بالأولاد ؟ استغفر الله العظيم !

هي الإحاديث نفسها تنور مصولها كل مساء على ألمسه كبار السن من رجال الحي يحتلون باسترخاء وكمل مقاعد الحديقة المترنحه فوق الملجأ الذي أقيمت الحكومة وسط الحي بعد

حرب حزيران

بجسمهم الغراع، ويحوصرون في حصون صيف الناس، ويطلقون الأحكام



هل كانت معجوبة حقاً ؟

عرفتها منذ زمن، لا تفارق الجلوس على عتبة البناء الذي تقيم في غرفة صغيرة في قبوه،  
تراقب ما يجري حولها بحور منحدرة قلعة، وتعرف للكبير والصغير من شكل الحي  
وتتعرّف إلى الرعاة العابرين منه

سحرت بالصغار، سحر كراتهم إلى حور، ثم لا تلبث أن تعيدها إليهم، تمنعك بأحدهم  
تفرض أدبه برح، وترب على كتفه بطينه وجب  
عرفتها، واحببها كات امرأة وحيدة طيئنه، وهربة

إذا تحدثت سمع عيوبها الر يونية برها بتتفك إلى كل الأمكنة المحببة لتي تشبهها، والتي  
تجد على كل محلم فيه ثراً لها

وإذا شئها الطيف النكري، يعود بك إلى زمن حلم ليس كمنته إلا هي الحكايات للمعطه  
في تشكيل الصور المثالية وإذا قصص بها الشوق وحضت في بحر حبتها نسمع سراً لأحداث  
غريبة عجيبة

كأن حلم حباتها أن تدح وتجب ثلاثة من الذكور، سمي أكرهم "قاسم" على اسم جذها

رفعت مندبلها الأبيض تحلي به نصف وجهها، رايت على صفحة كف يدها الأخرى،  
مجموعة من الرسوم الرقاء، تدور كلما حركت يدها تشير إلى جهف بعيدة  
- بروجت من ربه الضئف - "ابو قاسم"

أقبل أن يقضي أبوه في مكان ما، أوصاهما بالأولاد قال أنهم وحدهم القادرون على حشد  
قيمة المكان، وحسبه الرمان، والقادرون على حملتها من الحور والمرص والمجر  
تستدرك بمصرة

- الصغار يتكبرون، ويغادرون واحداً إثر الآخر ؟

حملتهم صغاراً وحاضت بهم مجاهل الحياة غلب بين أعمال كثيرة اهرق مستخدمة في  
حدي المستشعرات، وبعد أن نضجت الحس، ونضت تعني من السمنة والام المعاضل، امتنعوا عن  
حملتها

- قاسم لي بروح ابوه انه سيقف عن أحويه ويعود بهما إلي  
وما زالت تنتظر !

- لو أنه تقف تحت كل حجارة الأرض، لكن وجدهم !  
أخرجت صورة باهتة لشاب.. نفضتها أمل وجهي.

- هذا قاسم

انكر اني ارسلت رسالة هبها صورة لـ "قاسم" إلى أحد صندقتي الذين يحملون في ليبيا  
تصورت في تلك الوقت أن المكل الوحيد المفتوح لعمل الرعاة هو هناك، طلبت إليه أن  
يبحث عنه جامعي الرمد مرعاً ومعضاً

- صديقي العزيز بحثت في كل مكان العجيب أن جميع من رايت من رجال غرباء،  
يشبهون رجل الصورة لكن أحدهم لم يقد له ولم يكن "قاسم" !  
يتمن الحاج بشير

- طردوها من المستشفى استكروا بها مكاتبه تصرق الفلن والفلن وحرق البسملين وتبيعها للصيادلة



مبطلته داف يوم يتلصص على جارته من فرجه خلفه صرقة، سالت بهدوء إلى بيت الجارة ومطلبت إليها وضع سكره مناديه على خلفه الحتم في اليوم التالي صرحت في وجهه  
- عوب على شينك يا بشير  
أتردت منه، سألته هانما وأنا أتميز إلى الرجل الغريب الذي يميز معاً وراء جواره "لم قسم"

- نعرفه \*

نظر إلى بلوم، وتمتم.

- به الرجل بضه الذي رابته معها حارح الحي ربه بعيني هتين يعطيهما شينا  
سكت لحظة ثم أردف

- ررره من شمال استنهر الله العظيم \*

رمقه بنطوره قاسيه، رابتعت عنه

هل كانت مجنونة حقاً \*

مرة واحدة دخلت في عروها

رايت الجدران الزطيه مغطاة بصور معصومة من الصحف صورة كبيرة لجمال عبد الناصر، وصور أخرى لحسين الزعيم، والملك عبد الله، ودينب الشينكلي، وشكري القوتلي، وفهري البارقي.

على الجدار المقابل مقطعل من الصحف أيضاً لم استطع قراءة محتواها

وفي سداره المكل صورة كبيرة ملونة لسيده القديم وإلى جانبها صورة أخرى لمجموعة من الشباب يرتدون لباساً موحداً ويحملون "البورت"

عرفه مرتبة وبطيفه، بسمها شرف تبصر إلى شمين، قسم كانه غرفة للنوم، والآخر المطبخ وما ههنا من أثاث بسيط

بومها قذمت لي كتاباً من الشاي، صالفت إليه أوزاقاً حصراء جافة، قالت إنها ميرمه

تبادلنا حديث عله، لكنها أصرت أن تريني شينا

قالت لي سننوي في ركن الغرفة وأخرجت منه ثوباً لم أر في حياتي أجمل منه مشغولاً بالآيرة، بمطلي ملونه رابه على لرصيه سوداء لامعة

هرته امامي وهي تيسم نظرت إليه طويلاً، ثم بدأت بطويه من جديد قلت

- ثوب عريسي كفت اذنان بطوز ثوب عريسيها يديها والناظره من تصيف إليه أكثر مجموعة من الألوان

سكت لحظة ثم تابعت

- عندما باتي "قسم" سلخار له العرو من فتي تعجبي، واهديها

نظرت إلى هساء العرفة الصبيقة وبمنتت  
 - يومها فقط انتهى من قرب عبد القادر، والحاج بشير - يومها فقط.<sup>١</sup>  
 خرجا من المعصرة هراي. المحتار يتكلم جميعا يسرع الحطى هراي من  
 لبيب شمعن ثمر. الرجل الصنبل الأثيب يسير إلى جافتي بيته  
 نعرفها.<sup>٢</sup>  
 سألته برحق  
 خورانه يلقى  
 - اوصني من اسم أعراض بينها إلى ابها "قلم" عندما يعود  
 قلت وأنا نحاول تجربته على التجنن  
 نظر طويلا في وجهي، ثم ابتسم ابتسامة ملاحرة. ولم يقل شيئا لكنه بقي ساكنا إلى جفني  
 حتى وصلنا إلى الخي. دخل إلى مكتب المحتار  
 قال بقتصاب.  
 - أنا من أهل المرحومة  
 كل المحتار يدرك أن كل ما لديها وما تحنوبه عريها لا يساري شيئا، وهو على عجلة في  
 طلب إخلاء العرفة ملكه من أبة شواغل. بحث أن انتهى بمونها عند الإبحار الحفر بينهما  
 فأعطاه المصحح على عجل.  
 للمرة الثانية أدخل عريها. كنت متلهفا للممن وجودها في المكان الذي صم بين جدرانها  
 الرطوبة أنصفا وحزها وانطفاها  
 احسبت أنها حربت في تعليل جدي صورتها التي متلارمني ما حيث  
 جلس الرجل للصنبل على حافة العرائش المعرود على طلع حنينة  
 ثمم وهو يجول بعيني في روابي المكمل.  
 - مسكينة يا "اللمة"<sup>٣</sup>  
 نظرت إليه بثقة أخته على مواصلة الحديث. تابع بمتنلا  
 - ما أصعب لي يوم في الإتسلي عرا على أمل انتظار مستحيل  
 فتب عيني ذهنة  
 كذاه التي ملني كذا فرغا حنينة دائما على قدر من الامتلاء  
 وقد أدرك حيرتي. تابع يروي  
 - خدما بينها بالجر "ألف" ثم ألقها وراء الحدود  
 لم أصدق، حنينة يتحدث عن امرأة أخرى!  
 - بقدر زوجها مهمة انتحارية على حدود قريتهم المحنلة، وكل عطيها وعلى جدران البيت  
 دفع لأمن  
 - جئت  
 - لم تن، لكنها لم تصدق، كذا زوجها ربة الشيب، استشهد بعد شهر واحد من  
 رواجها.<sup>٤</sup>

فإن ابن أغلدر العرفه، شذنتني صورة كبيرة مقلعه حلف البلب لم ارها من قبل صورة  
لضاب أسمر، مكتوب تحتها بخط منوالصع "قسم"  
لأول وخطه حميدها صورني.  
ما زالت للصورة معلقة هي بيتي. وما زال الثوب المطرر ينظر جسد صنيعة تقرب به،  
وبر هو أمام شغب نذاف منذ لحظة غلب "لم قسم" انطرد انا الآخر



## بائعة الهواء

فاديا عيسى قزاجه

مدا جو من الاصطراب احسق الهواء في العرفة الداعة لمربة جدرانها بصور العائلة  
الصغيرة المكونة من اب ودم وابنتين  
اطل الاب من غرفه، فاحب رائحه عطره، صوّب نظرات لاريه نحو غرفه ابنتيه  
ثم خرج ساعدا الباب وراءه  
لم تقطع الام ثرثرتها علي الهاتف لتتنبى سبب سجار ابنتها، الا عندما أغلقت السماعة  
وقهرت نحو حرائنها محتصره العول  
— ساميه عدد ام موسو، لا نعدوا الباب سوى لتصل من اجل تبديل اسطوانة العز  
صغقت قباب وراءها، وثلاثت خطواتها نينا، هينا  
استجد السجل، والألمى الطليقة على شيء ولا شيء  
فلتت نورا وكأنها أهرت بصرا  
— لماذا لا تجري فرجة؟  
صمتت رشا، فخرجت نورا فكرتها، وسارعت إلى انقطاع ورقه من دفترها، فسمتها إلى  
قسمين غير متساويين. كتبت على احدهما ((فناء مورك)) وعلى الآخر ((فناء هاشين)) ثم طوب  
الورقتين بعنجه، وحسنتها في بنديها عده حصف، ثم رصتهما بجعه فوق السجاده قملونة فوق  
الباب نظرت الفئان بقجابهه ازداد ععب الطرقات فلتت نورا بانسكاز  
— ألا تمسعين؟  
ردت رشا بهتراء

— من قال اني أصعل نوابها؟ هيا اسحبي ورقة كي تنتهي من هذه المسخفة، دعني الباب،  
ومن يبق عليه  
فصف الرعد، شعر الهير في المتعلق، هرقت الطرقات بسحب وإسرا  
فلتت نورا بانسلاام  
حسنا صاحت الباب، احذرك من التلاعب بالأوزان فلما أعرف غشك اطله باتع للغز، صد  
سمعت دحرجة الأسطوانة

فحث نورا الباب، هجم نيل بلز من الهواء الكفوي، ظهر من خلاله امراه تحانية، هلت بصوت منها

— اصحي الطريق كي اصح اسطومة العز  
لعراب وار من اسمها كالمسوخه، اسطوحها حتى المطير، رافقت سرعها في فك  
وتركيب الاسطومه كما اثر. — هتتها اطريقه التي رشفت بها اسطومه العز الفارغة على  
كتفها، ثوقت للمرأة قليلا وكتها تنكرت امرا هلسا. فلت

— بعد حافسي امك نصبحي على حير  
فالت نورا كالمصحورة تحت حلة\* امي قالت ان بصال بقع القفر ميوبدل الاسطومه  
انركت المرأة الاسطومه عن كتفها، جلست فوقها وقلت بمرح

— أنا بصال بانه العز، والسب بصال بقع العز، هل اجد لديك علبه قلاب؟  
سفرعت نورا من فوزها الى المطيح، حثت هنا وهناك، ثم خرجت وبديها ولاعة صغراء،  
تداولتها بصال ثم اخرجت لافعه تبع من جيب عيسو في مطعها المطري. سوتها جيدا، لمعتها  
من جوانبها كلفة كعبره ممرسة ثم انطشتها، وبذات بلمتصاها بهدوء ومتمعة. فالت نورا  
بدهشة

— أنت تحسني؟ كم عمر لك؟  
فقهت بصال، واصلحت جلستها هي اسطومه العز ثم قالت بعكاهة  
— ان من بيعع الهواء لايد أن يستشفه، اما عن عيسو هل تصدقي به قلت لك اني لا  
اعرف بالوسط هل انا اية العنبرين، ام بلع الثلاثين، ام اني تجاوزت الأربعين؟

فالت نورا بنفاق صير  
— ما هذا الكلام؟ بيدي صغيرة متى بدين الوقت الكافي للراسه، والأصغاه،  
والزجلات؟

أطلقت عينا بصال ضروفت، فوهجت ثم انطعت، شرب قليلا ثم رمت لافعه القنيع على  
الارض، هركتها براس جرمها البلاستيكية، ثم رشفت اسطومه العز على كتفها وخرجت، قبل  
أن تلتوي، فلتفت نحو نورا وسألها عن اسمها، فاجابت بوضوح شديد  
— انا نورا وحسي رشا، انها في الداخل، الا تضحكين؟

خرجت بصال، بانحائها نورا حتى التنازع، حيث كانت تتمايل بحس ثقل اسطومه العز التي  
تنتصب فوق كتفها مثل صرح من الحديد الصني

عادت نورا الى العرفه، طعمها النعمه الذي يوهج في الارجاه. تلصها رشا بعين شديد  
من بعد ما عرت. هذا نيل العرفه، انهم لك باغي لم اتلاعب بالأوراق نورا؟ ما الامر؟  
اشاح نورا بوجهها نحو الحائط الذي تحصنت برأويه، حركت يدها في الهواء بعير  
اهتمام وقالت

— صعي على المحطة التي بجيبك، لم بعد الأمر بحيني  
دخل رشا امعول أن يسلم نوحا جهه السهرله\* وهي مسحية فكره للفرقة لذلك  
قرر اسعراها، اقرب منها، لوح بسمائها امام وجهها وفلت  
— ان انمي أية محطة إلا غير الفرقة، لا لريد مئة من أحد  
نظير الشمر من عيسو نورا هجمت على الورقتين، مرقتهما وصاحت بالهم

— رشا بكيتها سحافة، تجلجل وتشلجل، وتخلصم، ثم تشكو لو الدنيا وقد تجاورها العشرين من عمرنا، هل تعلمين ان حصل بقع الغر، بين بقع حصل بقعه الغر، فكل لا تكبر بكثير، تستقل من بيت إلى بيت تصحبه أسطوانة غفر فوق كفتها تور من علي نظرات البدر، وهو ذلك صحتك، وبعض الوائز، بينما جد عصي الساعات في جيل عديم حول المحطة التي سديح عليها فرع الكبر - حاولت رشا اخراج احدها من هذه الحالة المأسوية، فاحتت بورا وجهها بين كفتها، فالتفت وجهه صال بطوله الشاحب، وقبها القوية المسندة فوق ادبها، ثم ذلك المحط المطري الأحمر ذي الاكمام المهرية، واليقه المجعده، وتلك عزيمة البلاستيكية المورو - التي حصصت للحوص في الشفاء اما حصل بعد عاتب إلى البيت، ركب اسطوانة الغر غر تحت الدرع حيث تصطف العشرات من الأسطوانة الغر غر والمثله، جلب ملايمه، المثله خبط عرك كفتها بعصمها البعض لإسجالات السعد المشوهد، ودعاها امها يستمطر الأمس وقصبيته فوق راسها، طلت من باب العرصة، حيث تستلقي امها فوق سرير من الحديد المصنوي، بتوسط العرصة ذات النافذة الخالية

— قلت الأم بصوت منحب

— عادت يا صال؟

أحدث صال جنبه، كفتها تزد على امها تحط إلى المطبخ، فثبت عشا يسد رفقها، ثم عادت إلى امها المتمسة فوق السرير منذ جمعة اعوام، اعطتها الدواء، سوئت العطاء فوقها، وتمت لها نوما هنيئا، بينما شفاء امها، تلهج بالتهالات وادعية شفاء الشر والولاد الحرام عن وحيدته المسكينة

لف للعرصة صمت يار - باستثناء صور احتضن المتعة تحت وقع غفلة متباعدة من المأزوب

تصلب صال لقافة بيع، استندت ظهرها على الحائط الذي يدور داف دهقه بينما دحى صال بصفو بلا مراكب غير الثقب والنقوي مرحب في كلام نور الدافي نوراً تلك الفتاة الجميلة ذات الشعر الذهبي والعيين العسلين والأفكار الرطبة - هل سميت راحه عرق صال المنوعة؟ هل لاحظت شحوب وجهها، ومطفاة نظراتها؟ لو يسمح والدها لاحوتها يزورها، سيعرفهم على نور بالتأكيد كم سيكون سعيدا لو لم لها تلك لكن والدها برقص اية علاقة بين العاقبتين وبكفتي يؤمس الثياب والخصر التي تعانها بوسمهم وبعد ذلك ((الكوب الله ديرو حاكم))

قالت لها امها

— اب روجه أبوك نور النور من مصروفها الخاص، وتدمسها بين رنطك الحبر وهي اكفين الخصر، لو علم ذلك سيطلقها، وكوب السب في حزاب بينها

كفبت تتأمل لماذا بعد والدها عليها؟ لا تب لها هي طلاقها فقد نفوه العريس باشبه حشنت حياهها، وسمها من الدفاع عن نفسها، لقد قال بانه امسي شهر، ثلاثين يوما وهو يعش عن الإنش في جمدها، لم يترك راويه، ولا جمر ولا مطر الا قلبها راسا على صعب، عله يحظى بالجنة التي وعدوه بها، لكنه خبط ولم يجد بعينه، صطلقها ورمها في رجة والديها فخرت نفرة ابها، وحصص لها ولأما التي اجبت هذا الفناء، غرعه ومطما وحسنا وصلها من بيده نحتت على يتر بين الحيز والآخر احتلت احوابها وصحكتهم - ثم جاء مرض امها لتكمل لوجه الدوين والحاجة، حيث امتنع والدها عن بيع نمس النواة والمصافي فمضطر إلى هد العمل الذي لن يحتاج إلى قوته، كل ما يلزمها قوة عضليه اكتسبتها من حمل امها إلى المصافي والعيادات

اطبق سطل النور اجعل المراتب، عرق موسيقا التيهيدات لجانها التي نعلو ثم تتحصى

وكفها تروى الأحلام التي تحاول فرد أجنتها في حده العرقة  
هتت نصال من فرأيتها لا بد أنه والدها، فهذا أول الشهور، حيث يسحق عليها ملابساً تحمل  
عزى لحيوها المحتلم مع راحة أميتهم.

فبحث الباب شهقت وعلم للوراء نظرت العتقان إلى شعر نصال المنكوش فقلت  
الكبيرة

— صباح الخير نصال

ردت نصال بهشمة

— بور،<sup>١٤</sup>

فقلت بور، فشرجه الأمر

— لقد أمصبتا نصف الليل ونص نجت عن يدنا على بيتك، أما النصف الآخر من الليل  
فقد أمصبتاه، فشاورة وتجادلي عن وصيلة مزينة لطل أسطوانات العز من مكل إلى مكل،  
وعندما عجزنا، استشرنا والدينا، وبدأ العفتن، وعلب الأصوات، وبعثت الإقراحت أحيوا  
تذكر والذي يافه ردي رجلا يجر عربة ههنا أسطوانة عز كهد العرب نصال بمسطينين  
وصنع أسطوانات العز وشحيتها أمامك بكل يمر نصال<sup>١٥</sup> هل سبقي نكلم على الباب<sup>١٦</sup>

— أماف نصال من - هولها، وأصبحت الطريق أمام العتقين، فحلقا بمرح، فتدوان عتي  
اليهجة والمزور هي قلب نصال.





## المربع الأسود

عزيم عباره

تتمنى من كل قلبك ان تغضب على صغوبف الحينه وتصبح صاحب مكان ياتيك الناس طائير الفراء هده ما عملت لأجله ليل نهار ، والى حين يتحقق حلمك طلب نخر - باكرا على الرغم من بروثه الجوحي تكاد او صالك ان تنجمد ، تطوف الشوارع والارقه متدببا بصوتك اللاهث من شدة السعال (ملوث مزروب) هذا العمل لا يستمر سوى ثلاثة اشهر ، تصطر إلى تجهيز الماده، عود للتجوال غير انه حراره فصل الصيف حيث الحصارواوب وهیره، سلاي عليها وتصعها بالجمل الحزازات (اصليج النيو العيزر ، حنوب الصينيا يا بنيرة، شلة حريز يا هاسولوايه)، وكل ما تشهيه رونه العيزر ويندوه للسليل سلاي عليه تحت أشعه الشمس الحارقه

لا تعرف طعم الراحة في اوقات انت بآخذ الحاجة لها ، غلار بصك مع اصحاب السلاجر والمسلات، الذين يزشغوب هجل الفهوه او يتناولون وجبه افطار شهيه، وهم يطلقون صحيفه الصبح التي كتب نورعها على المستردين من الهاف الميسوره، تصعها في صندوق بريده، او تدسها تحت الباب، وانت لا تعلم شيئا عن الشخص الذي سيروها ، يتزكرك بالصصف من اجل المطايعة، وانت تعود نواحيه صصصصص منها تصعها مكان طاوله الطعام، وصصصصص لمد مهاد الهوه بدل رجاج الفخذه المكسور، يعني لديك صصصصص مهميل في اذناها الفلكليات المنصطحة التي بنا بحلها قبل النوم تشعير بالأمل وانت نصف الحروف وتشكل الكلمات المطلوبه ما صصصصص وجود لمربع الاسود الذي يفصل الحروف تصعها عن بعض، تشعير انها لا تصع بنفسه

علمتك الحيله نروسا لا احد يستطيعه ان يسميها من ذاكرتك، مع ذلك وجبت الاحلام طويها اليك بت تفكر ان تصع فعلا لئلا يلب بعدما جمعت اول مبلغ من النود اصصصص السلاه واستبيلت للراج المكسور لم صصصصص عن الصصصصص طلب خلفه، لتصبح صورتك بدل المزاه كتشعب ان المصفاة عدد كثير من الناس مشتركة، احرور يمانوس منك، تتفطاع حياتهم مع حياتك الا انك لم تفكر يوما بالتواصل معهم

تواصل وتخط صصصصص مع الشوارع العريضة والابنيه للقمحه حيث يحجب البسمن المبرين هو مورها رويه الداخل والخارج لا شيء سوى الزائحه المعطره، وحياتهم التي لا تشبه حياتك بلالا المور بالانوار التي تشعل اليها حد العرب بصمون بحياه مسيره هنيه، اي شيء لا مجال لمرورها في حياتهم ما بالك شغل نفسك بحياتهم عليك بالفعل لتسمع نحو الانفصل سور الخطر الي ما لا تصل بذلك اليه مطلوب من الجميع ان يعيشوا حياتك ليسمر الناس عواميه<sup>13</sup> رحت تلجي روحك طوال اليوم بهوي عربك، تصير لتفكر الحرمان، كل هذا

وكانت بطر من لا تشبه لحبك في السطوح التي ترتادها بدلت تواجده والكل، وتحاول أن تثير، لتتقاطع مع هؤلاء الذين نسمع عنهم، ولم تدخل بيتهم يوماً لجمال ما فيك من صعب أنك لا تتعجل النهاية، تنشر في هناك بناية أخرى غير التي بنيتها، وعندما تصطدم بمطبخ يحاول أن يحرص عليك لتعامل بديابه جديدة

عندما في الطريق بيده من التجارة في الأحياء الزاوية، قرب فيها يحاول أن تشري ما هو فاقص لذي سكتها، حل -هناك إلى الحايوة صرب الوسيط بشري وتبيع، تريح الطبل ثم الكثير، يعود آخر الشهر لتعلم بالدهاء بين جزائك الأربعه

بانت لجارك نوسم، صرت تنزل، نقي بالجديد وأنت القديم، هفت مكتبا حاصاً بنلك، وبدأت بحبس وصعبك، أرداد نشاطك وتجاركتك، وأردفت ثقة الناس بك وبدؤوا يستشيرونك بتداول ألفت بيتهم

ها قد بدأ المستقبل يرهز من حولك الياسمينه كنت أول نبيه وصعبها دخل شباك عرفتك وبتنه ورد إلى جانبك تظل من النافذة تحسد ذاتك وتقول بينك وبين نفسك أي حيلة رغاء أنتم بها بعد أن غيرت مكان سكتك

أب مساء ماظر انتظرت ريثما يتحسن الطقس لتتمكن من نقل الأثاث إلى بيتك الجديد، شئتك رفعة الشطريخ التي تشربتها لرضعت أوصالك حين ربيتها بحوي، على مربعات سود لا تحصى تراجع للتحلف أصراً منذ المكان في يملك المعبه راح ينزع لك أصولها وجدت الملك والجنود والخصا والظلمه وحراسها بهوب هو المربع الأسود وبداهموب عنه شكر أول مكتب عماري متلكنه كذب لوصفه جمال لوبي رة الشطريخ، صحتك وكف المربعات تلاحقك حتى بعد محسن وصيك المدي لكن بطريقة مستله

دنت صباح هرع باب بيتك، أعطاك مورع القربد اناريس دفعة واحدة، الأول يصص علي استملك قطمه الأر من التي بنيت عليها بيتك، والثاني الإحلاء خلال شهر واحد من تاريخ تسليم الإندار ماذا فعل وبيتك المفقود أول للمعوط<sup>14</sup>

## شرائق الطموح

سعاد عرسالي

طبعها لم يفرّق حبالني مزيب هواجرم ويكرتيف وحينين ذهبن بيهنن بحرارة من حزان داكربي، هاتكرها، والطبق حبالني علي موزة فرينه للحطه حر وجها من المترسه، وهي تتلبط حبيبتها في طريق العود، سنطري لنرمعني بنظره، ونسمم مثل "مونفير" ابتسامه غامضة تورعها في كل الاتجاهات، ثم نذهب لنترك لي العلم متنسباً معبطاً، فلا نسمع لي أي طريق لم يبق لي سوى كزى ابتسامه وطريق صيق، صيق باعلامي كتب - حل عرفني، نحتجوسي جيرانها الصعيه ونعصلي عن اشعه الشمس التي نلتهب حارج حدوده، حينما كل سامح بنصحتي بالابتعاد عنك موكداً لي انها سوي الارباط بشخص اخر

ككث شمين الظهيرة نمر الشراخ ذهبا هزرت ان اخرج للمسير قبل ان اعد صواني غويل سود تنعق قرب حيلام داكربي التي ناني الرحيل، طعف امشي بخطي ممهله انقص تفصيل الشراخ للممدد بجنده الاسفني نعب هم خطواتي المعبه بيدي ككث الشمس بوسيط السماء وهي تيباهي صحتها، هلمع كل فرط هني، ونصحك مثل نيمه شابه بانعة، نضمر اشعبه، ونرسل دعوه برحاليه لاستعجال عبه الحياه وانما امشي ككث اراد اصبراً علي تذكرها الطرب فرعه من طبعها، وهي كل الفروا التي نكرني بها، راسه تعبر بفقاً موعلاً في الذاكرة احصائي بدمي وبالطريق دعني للمسير نحب وطائه بحطري "نبثفه"، هيكربي بقوله "ان اعظم الامكار لك التي ناتيها ونحن نمشي "فانح هني امشي، نحملي اكاري، ونقصي من حي لي حي ومن نزارع الي نزارع، اعد احصائي بلعلل، النضق بلعلل لاهرب من وهج حرارة الشمس التي نلاجهي انما هربت من نعبه كرها

انحني، فالت سوس سنحلل الي الجماعه معاً ونحفل طريقاً مشركاً لعينا متوجاً بلعب، وان يا طامح ماذا مسجل؟

قلت احفل ان اكوي منك قطمك، استطع تعمل الحيلة الصعيه لا شيء يمكن ان يكون داعماً وله معنى ان لم تكوني معي يا سوسين

قلت منك هل اعتبر تلك وعداً؟ ايك يا طامح ان نركبي

طب المهم ان لا نركبي انت

اكتت لي القرار لك

قلت اننا لك ومعك اليوم وعداً لك وحك

قطعت لها هذا الوعد، وشعر سوس بطمأنينة وخرج ابعد بنظراتها المبهمة، ابعد

على الطريق شداً هينداً مثل رابيه الطال التي لطفت على فراغ المكمل، فجاء من يشرق الشمس ليأخذ شكل ظلها الجديد. مشيت دون توقف، فوجدت شراً عا شقراً على جانبيه أنية مقترخة على عكازين مصليح شلج، ثم انحرفت إلى ركن هادي قرب حنيعة دخلتها لأباً بها كل الوقط طهراً، والمكمل فارعاً من الناس، جذب على العشب، ربح جسدي الموك من كثرة المشي لنت بالقصم الجميل في هدوء المكمل طارلت بنصري الكاشف التي تسكن هذا الغم الإحمر الصغير. راونشي الهواجم دنيا لمداد حصل هذا ملك يا حبيبي؟ لماذا كنت صغيرة إلى هذا الحد؟ وابن عويك عن الماء؟ وأي غدا شو بركك لي؟ أعلاني الحبرة إلى الهواء، رهرة المصايف أشعري بظيل من البهجة، فوق العشب الذي لمصب أصابعي الرطوية تحت ظل شجرة كسوها الحصرة تحت بوانه الأكلاري الحبيسة وسمعت للشمس أن تدخل مجدع دكرسي حيث تمتد سوسن مثل شهراد في قلب عرسها، حتى تنصير لحن عن كوابين نكس لي نصدو بانها رحلت، وبان أيلما عسلي عن رافها، ورحيل خر حلم بان نكر لي وحدي أسند راسي على جذع الشجرة، وغرت، أيجتني نودة صغيرة عن التفكير بحبيبي. كنت في شجرة حصره نصره استعطف أهلي في الفراع هيمرت عياني عليها، معلقة بحظ في الهواء، تنازج على حافة الورقة، تنقل الحزمة بصل إلى المنطق، ثم بعصم قسمة تنقل الورقة، تنصط على الأرض، ثم حو - النودة كرة أخرى، وصعد الورقة نور ملل وكال قدرها أن يعود لتكمل الحياة راي لي مرائنها، وسمعت بان أسقطها أرضاً، وانظر إليها كوف تتأمل الورقة بظرة شاعره حيث نذا رحلتها الشاعره، فمسطها مره ثانية متلداً مستعفاً من محاولتها العودة إلى الورقة بانها

الشمس برمي ليهيها في الفراع الذي يعود إليه، فأتبع المشي راسي مرجي بين كفي ون أراقب قلمي كيف تنحركل بشدهما الفراع الذي حفظ لياني وذلمي اللقني وركبه أيلمي المهرقة ويسقي انت الذي تمتي وأنا الذي امتد لك جسدي لنكسوني باللقن والتهات والشعب؟ أمشي والطريق يصحب من بحث قلمي ليوصلني إلى بيبي، يصحب بعني على عتبة الباب، سجل المعرفة التي تركتها في الظهيرة وحيناً مع طوبى الذي أهلكه بعصي راحسلي بالصديق الذي كان امتد فوه مني عرسي التي لنت بها كنية حقه ملينه بالحقايش السود تدمت على المبرر، فتلهقي كومة من الصراخ المصوق، وأصوات منيهم رهب بين مزابيني ثلاثة أعوام مزب وأنا أحاول عبقها نمة صوت من فاع حربي بنادها "لا يستدي أحبك سوسن لماذا أحترت شخصاً آخر؟" برى أهو حلم أم ككوس؟ لماذا أكره حيث لا تكونين يا حبيبي؟ نظلت على العرائس موزة، وصفت غولسده هي راسي لأركض صوبج الوسموس والظل الذي يهاجمي مثل دب شرب نبيت من راحلي أصوات أحتنها بسادات من القطر شداً يوم رافها مشروح سوسن. هذه الليلة الأخيرة. وهذا يوم المصقلة سنخل سوسن قصص الزوجه لن نهي أسماها مثل كثر في رباب فذاكره لا نكوس له أرجو أن لا تعطيني حلمي، ون يوقي هذه المهرلة

أبلىح الصبح، وأترق الشمس نكسر منديلها الصغراء على ناخني، وتكون مشاعري وهواجمي التي تقيبه الموت

لور الحب صغره لور لكره اصغر، لور الانحرف اصغر، لور اليمن اصغر، عياني تلك تمنعني في سبب المعرفة ولسمه الكهراء التي تحرك، وتحرك الذنوب الصغراء في سبب المعرفة تحرك السؤال الذي حيز محي ليصني بالجواب كل يسألني هل ستعجب عندما تكبر؟ هل سبقت؟ هل ساموت؟ لماذا تنصهر من بحث لهذه فدرجة؟ لماذا يمكن أن يمتد الورع؟ فتمصع مثل العرائس سهافت على الصوة لأل لحنه بعريها الصوة، وبعرها الآخر اق ولتوحد في الصوة والاتحاد في الحلم والموت معاً. لم تكن أمك جواياً شغياً لأنني كنت مثله

## اعتق الصورة

ريح يازده تنسل إلى جسدي المنهيب ذهبت لأطعم اشتعل له حمار بارد لعله يبرد البئر التي تسمع في حجاب صري حياوط الماء البارد بالنلي، فوق شعري، أغسل أوهمي نعلقه بمسلي، أصعط على صدغي لأخبر الصمط المنعجر في بونه هو أجسي اللسان على عتبة باب ذاكري لا أصنع أنها منكري صنف وعدها القديم؛ سلتني يوما، تشبهني كثيرا يدك التي بمنك يدي أملك المزهة لنكمل العصف حفره، لن نكون مثوهرين، لن نطف أصابعي، سيقطرك حبي آخر فحمر، ساربط مصيري بحبك مثل حبل تلك البوابة، سألصحت سطح الزهرة، وأنصهر الحياة معك، سأنط معك لك ساعيش ومن حلك ساموت

كل هذا الكلام عتشر في ذاكري، نسج لي أوهايا على الحد الذي سوف يفتلي وإن أنظره ما تلك جامدا كلميت؟ ولماذا جعل في عرفت محبوسا بؤهك يا أحي؟ هل سألصحت، حتى تعطلي بالمرحاه وهو يمتع بيمزاته الصعيرة بح في شجرة معمورة يشمن بصرة

عبث سلمج ياراي الشجرة، داعيا، حشها عن الحرة، اعترض طريقه ورقة صعر، كثر سقوطها طبيا، حشته عن كافتها، أدر رصه باتجاه الآورا الحصره فل أنا كب الحياة عندما تصعب الزهرة، وتنبيل، سقطت، وتوب أصوب لكثرة ما تسلمت، وبسملت مع الحياة، وسقطت لأنها انتهت هذه الهابة "الزاجنية" لبيب ير عم حر، وتكون هناك ولادة جديدة للحياة في نسج هذا السير المعاش

ما الجوى من تكبير الإنماف؟ قال سلمج، وفكر لحطت قبل أن يهبط طامح الذي الخلق الباب وراه، ويركه يناع بملواته العيبة، تروكي وحيدا لا يستطيع أن اسمع الميز، أرفع أن أكون مثل تلك النوء في تعلف العني بالراع المهم أن هناك حياجا بشني للحياة قبل أن ينهي اليوم، وبهني الحد كتب تلك النوء قني رنحت حيث طموجي التي حبل بطول، ويقصر كلما تطلعت بوهم العلم بأن غدا هو الأجل ونينا "محكومون بالأمل" كما قال سيد الله وبوس

مرت هزة صمت على ساعيتي هي تلك اللحظة طوفتي للذبة على شبح كيني الذي رسم قرا يفتح فيه لعدي الصبر هجنت طموحي فهنر إلى حبل ربطت انشوطته حول عتقي بلوادي، وبصورب داني سلحو بتلك المراه التي أحببتها، وحذت نفسي باني بعيني أذنت لي أقطع لهوتي وحبل صمودي لي ورقة العيلة التي شبت اليوم صمنت الطولة وكفني أصعد سلما نحو القير لألت تلك اللعة لعنته، ثم عدت الحبل حول عتقي لن أنظر يوما آخر، ولن أنظر يوم غد لبتي حذر رفاهي، وبمبني من الحرب هي اللحظة الموداه، بزنحت ورقتي الحصره، ورجف بوانتها الأحيه من حول الصو- والصووط جمعت نجوم مشاريح المنعزرة عذر هبة عرفتني المناحية، وطربب الشمس اهتراما ليصوري قبل أن تباغتني، وتروني في صباح الحد سألصت هذه المراه لأحر مرة بصمت، نلرحج الحبل أقاء ثم استقام مثل بقوس المساعة

شعب لحد، شعب عياها قبل عياي في لحظة شهب الروح المغصبة العيين جاء أحي سلمج ليطلق الباب تنمزع بصفه وهو مجري مسرعا، وأنا أودع ثواني الأحيه طامح لي بصنق سوسر أن تروى سواك، لقد هربت من بيت أهلها طامح تسمعي، صبح الباب طامح لم يسمع مع سلمج اليك فرجه في عرقه مشوقا منلبا حبل حمله القصير وهو ينزح في أرجاء العرة الموحشه جنة هابدة توه محمومة بلرجافتها، معمورة بشعاع من شمس شربة لتحتصنها الأرض. إنه سعادها

## ليست هذه أيام الله

قواس النجار

عندما حلّ الهرع الأخير من الليل نرفق كل شيء هجبت المدينة إلى سكون مصرح بالذعر والجوع والهرس. سكون لم ينقطع فيه اثاب الجرحى وعويل المفجوعين وصراخهم انتشر بعضهم في الأحياء يخطون الحرافق وينشلون القتلى والجرحى من تحت الأنقاض يبرود هابط، في حين راح أجروا يحفر الحفرة الكبيرة ويودعون فيه لجنت بل العنور على مكثي للفر امرأ صعباً، فتح كل مؤع، ساعه، حربه، ثم هز جماعي اسفل اسوار المدينة انضرب الحديد والشمع، بينم تحولت ابراجها وبوابتها ونزلاتها إلى منيريس بورع عليها رجال تسقت سفاههم، كما شقت الجراح وجوه بعضهم واجسادهم لكن عيونهم بعثت عزاً<sup>(١)</sup> تسميت الناجح فيها ولا يسلمها للصعب في احد المنيريس مذ المعلم مصعب القاش يده في جيب سرواله أخرج كسره حتر كسرها إلى قطعتين زمي بإحداها إلى جيب الحمال، وأتجه نحو حلقه السور المتصدعه يحدني بعيداً حيث راحت على مذ الطر حياض المعاصيرين فسم جذب الكسرة هزت اصوات اساقه تكاد الصدا رتد وكافه يحربها

بدأ اعداد الجرحى تنقص بعد في مقطع ظهور الصلط والكلاب في الشوارع كذا شادين في منتصف الثلاثين مصعب القاش من الحي القديم في المدينة عندما بدأ المعصل قبل ثلاثة اشهر لم يكر مطلقاً وهو يرمي هراشيه وأرميله وينفذ له الحرب لرم الاسوار من الخطف الأولي، شهد صف الحراف، اكثوي سعتل رفقه إلى جوارفه، جرع مزفرة الشعور عندما قتل للمرة الأولى عدد نحوها من ثلاثة أشهر فقد بهجته وصفه اللذين يميزونه ويميزان أبناء الحي القديم لكن ظل وجهه محتفظاً بصلابه الجبال وهدوء ما قبل المعصفه لم يكن ما يجمعهم بجندب الحمال، فيما مضى، أكثر من السلام العابر كلما وقلة في سوق المدينة، أو في درب الناشين يفتش عن رفته في حمولة هنا أو هناك، حسب الحمال، ابن الأرباض، تلك الأحياء البائسة التي تنمو مع قدوم المهاجرين الفقراء على اطراف المدينة، الصواحي التي تجمع على يوسها استمرار بعضهم، أدركه اليوم سكر أجد، لم تكن طوقته بمنشعر ألمه حتى أصبحت قهوة عمل صعبها منكراً كل ذاكره طافحه بكل علم واجاح ما يفرقه الشعور بسكر المسية

(١) جمع عرب

ولو للحطيف لم يستطع ان ينسى ما نعت به أحد التجار وعاء صعلبك! كلمت لم تزل،  
رغم السواب الطوال، تعد للصدى هزبه كلما وهى

عندما مف السلطان الغاهر عثم العرش ابنه الأمير العزري شق عليه عصا الطاعة احوه  
الأمير العصيل عمير السلطان الجيد اليه الجيوش لإحصاءه تحصن في المدينة خو صرب  
بجيش لجب عزمهم من المعقلين المبرزه والمعلولين واصحاب الإهواء كفت نهضة الأمير  
عظيمه لوربه اهل المدينة يدفعون إلى الاسوار، حصون الجحافل الزهوية بشراة متناهيه لم  
ينصم جنب إلى المدافع لم يجد نصه متعباً بهذه الحرب حتى جاء اليوم العشرون من  
الحصار، يوم المفرة العظيمه

حاطب جنب مصعباً

لم يبق للمعقلين طعاماً ولا للمدينة عافية لم يبق للأسوار سعة من القلعة بجندهم تبعهم  
أولو الجاه والزوه منصمو إلى جيش السلطان ثم احبر الأمير العصيل! هصوا عليه منذ عدة  
أيام حارح المدينة وهو يحس جح الطلام ما مضى قالوا والحاله هذه<sup>١</sup>

لا نكل كذا الاحواء، رأى العامة حوب على الاسوار ولا سلم المدينة فحبسهم، وهو  
العاصم الغامق، يدفعون عنه ايضاً لا تافع إلا عن المدينة

المدينة<sup>٢</sup> لم يكن شيء سوى رجل من اهل السواد بهر المر في فلاحه أرض لم يكن له فيها  
إلا أديماً اسود مغفل يومه المعجور بالأمم هجر إليها في عام المجاعة الكبرى، فلم يكن أحسن  
حالا لقد ولت، وعنت كل ما مضى من عسري فيها، ولم نكل اهل أبيلي غير حير مر  
وبساط بال ولت هيها بما لكها ليس ما لي ولت ايضاً بها<sup>٣</sup>

لكسي ربك رمي فلا يتطلق لك سهم إلا ويسهر في النحر حتى كفاك الرجال باس  
البحور<sup>٤</sup> مهنياً معا غار أنهم فاصرت سبكت سلاله الرووس لقد فقلت قتال بطل السير<sup>٥</sup>

عندما أطبقوا علينا بحصارهم كل احوالي في طلوعه من هب إلى الاسوار ما كان لهم  
واللهي ومثل لا يملك سوى الفجر والشقاء<sup>٦</sup> بعد عشرين يوماً كانت المفرة العظيمه سقط  
جميعهم بين قلوب غطت جنتهم رحة الأرض وملأ الاسوار والأبراج والحدائق وأزدهم بيدي  
وإلى جوارى أمي المعجور كل من تبعي من اهل لم تر- سنجوحنها عن بعض السمع، واحتشقت  
قليلة، ونصع كلمت ودعا أولادي الأربعة بعد ساعات كتب انبها بعدما فصب كذا<sup>٧</sup>

اعتزته غصه شديده، امسك من سلا نظره في الفراغ بقي مصعب يحنق في وجهه المتوهج  
في غمة الليل بعد كليل ابتلع ريقه، كرف بيهجة مصطعده

قلت شافيه وبرعين من صندبدهم! السمس حصه الأم والباقي للأحوة تصعباً<sup>٨</sup>

ابنهم مصعب مزارة، بينما نفق فهمهقه مكرز الليل كذب بوبه اصاعت معلما عند  
حدر- الصحك وثكاه كل شيء صاعت ملامحه منذ شهور وكل الاشياء في هذه المدينة  
تتماهى مع نهضتها مسطت كل العوزو بين الحب والكراه بين النعل والتهوز، حتى بين الحبة  
والنوت صلا التبير امراً صعباً

بعد برهة أرنف

انرك ثري، ثم انرك في لا شيء سيعوضني عن هلاك أحيائي أنت زهفي، كل من  
ينقي لي، دعا مصعب من كل هنا الحبث والجور، مسطوك ونفلس لن تصيب الأرض بنا بقي  
مصعب صامناً، فعاد يسهل يتلهف

مذاق قل<sup>٩</sup>

١٧ أجليه مصعب بن نمر حذرة

- لا! لقد قُتلَ الحديث، وانتهت السيوف في أيدي الرجال، سقطت الهوام عن كواهلها، وفقدت الردى أكثر المفاصل، حتى الأسوار ما عادت منك منذ أيام معونات. ثم يقول لا!  
- حلف ما نراه عينا وجونا يستتر سر، يصفي المني على كل ما لا مني له، بعيد منك  
الجميع منها ناهت الأتلف. انظر إلى الرجال! انظر كيف يستعدون للموت في معركة  
حسبهم فيها هي عين اليقين! بعضهم عرفه آخرون ومنهم لحياتك لم يروه لكهم أحيوه  
وهناك بعض لم يهرب، ولم يرحس، بقي مفقلا الجنون في ميدان الحث، يرى هربته ويعطى عن  
إحماد أنوار نصر عدوه  
- من؟! أي من؟

- حد قسما من اليوم، فعما قليل سيبتلع إليها الموت من كل حذب وصوب!  
عما يطلب التمس من أقصى الشرق بلوها البرهاني القامع، ناهت الرجال على الأسوار  
وفي الخنادق، وقد اطلت من الأسفل في الخارج صوب مجادل  
- إلى أيها الراع! طير إلى منزل آخر. ليكن رجلا صمغما بدا لا غشا طويا كرس  
منهوه  
سكن الجميع في حين انتصب مصعب شلوكا السلاح قلبا على منبهه بهيمة، وعلى  
ذرقته<sup>(١)</sup> بهيمة، ملقا هراوية في حزامه المشدود، يسكب القوس والجنبه حب في وجهه  
جندب  
- أنه المبرج! حرج إليه أئت الرجال فصرعها أما نرى الجميع وقد انجم عن الخروج  
إليه؟!

أزاحه وهو يلعب طريقه بهبط الانزاح نحو التوبة. حاول بعض الرجال ثنيه عما يبري  
استحلفه بعضهم أن يترك منزله لأحدهم ألم يستجب لهم. حرج من أقباب القهقلى المشوه تقم  
نحوه صرخ به المبرج  
- عد وألخرج إلى غيرك!

- إن كان لديك شيء لله ومحل للوفاء أرجع أنت! ولا تعرب الأسوار حتى تسقط!  
- سمسقط وأنا نكها، وسنمال المتنبه جراء المروى من ساموس الله، وعقب عصيلى ولي  
الأمر والعم  
- ساموس الله! حتى ولو عكم في نساء الناس، لتهلككم لأموالهم، هنككم لأعراسهم، تتم باسم  
بها!

سأول المبرج قومه ألقه سهما وهو يرمو

- بدن مافلتك كما أقتل حذير أقدرا!

اطلق سهمه نلقه مصعب برفقه وهو يتقدم نحوه. يد يرهه صار على يد أيرج معونة  
منه نعت سهام المبرج هبت الرقة كالقعد النحما كما تلنحهم صحران إذا تسربل بالارص  
الجنون تراجع مصعب قليلا نحو وطام صرناك منبه راح يتحرك سعة وحسب بد وكفه

(١) الذرقفة الذرية التي يمتثلها المحارب، لحملته نضمة من صريل السيوف أو السهام، وتكون  
عقده من الحذب والجوار



يقابل دبا هقلا معرنا ابتاع المكل كل اصوانه وكلمنا بصفته على الحرير لا شيء سوى صليل الحديد الثقيل ومهمتهما تصالب سيفهما زاح كل منهما دفع الآخر بكل ما يملك من قوة سقط مصعب مستلقا رجا، بينما سقط سيفه جثا عنه اقترب الفنزير وجهه بظفر موثا ملحا كفى على وشك ان يجا صدره عندما دفع مصعب إلى الأعلى كالصخرة يذر الرمل في وجهه اظلم منه عاد يقطع سلاحه وشرابه المميز تقوى ما لدى اشد الوحوش عندما صد مصعب صرعة عاقية اندفع شراره نوافها للحظة وقد انشق سيفه حينئذ الأسوار أنفاسه عاجله المميز فاتحني، انفع يهزول مظنا من هلاك شبه محبوم عندما التقط برقته كفى للمميز يهوي بالسيف على ظهره، استدار يلمح البصر، رل عليها كالصاعقة، احفل وارنه، ثبت ومحبها يصرأ بقوة وبسرعه، اكتشف له المميز بهامته العارعه الفصحمة مجردا من سيفه الذي تعتق بن السهم عجله مصعب كالنور بالهراوه على رأسه، صاع سود عنبه في بياضهما، هوى على ركبيه والدماء يغيب من افه وجهه، نصير شحيرا عاليا، ثم هوى على وجهه جثة هامدة جره مصعب إلى الداخل اودعه في واحد من الجحر، والصعب لم يرل سائدا

★

بد قليل كل وقد المطلق يقف في الجراج تكلم راس علماء الملة بحصنهم على التنظيم وطاعة المطلق كشرط لمعمره الله وعمره صرخ جندب محاطا مصعبا

ألا تكفينا جحافل التي لا تنتهي حتى يجر بنا الله معه<sup>١٢</sup>

أليس هؤلاء كهنة الله ليسوا جندبا لئمت هذه فليم الله الله منهم بري

طالب انتظار الواد صرخ حجاب المطلق

كل الذهب، كل الفصح، كل العرير، غرامة مع بسلهم المقاتلة (الحارجرين على الطاعة)<sup>١٣</sup>

أعداه الله، معادل رحمه المطلق هذا أجيبوا" هما علنت الأسوار تقوى على حمل سرب مصالير ولا احتمل رسيه حجر

عندما كل الواد يرجع حنبا، كنى مصعب وبعض الرجال قد بدلوا بملابسهم ملابس ببسا تقادوا عليها كامل السلاح سله جندب بشيء من الدعاية

أهي رينة عرس لم ندع إليه؟

بل حلة استقبال موت لا سبيل إلى ردها

صرخ به - نعلم كعند" ترى هلاكك محلا وشبكا ولا تجنبي إلى الرحيل؟

نظر إليه مصعب بعينين مجهنتين لحاصر ان السمع قال له وصونه يعزى في الأمي

<sup>(١٢)</sup> لعلمها المماركة الطاهرية غير المعهولة مطعها لكن وكما يظهر البرز هي سكان المدينة قد أكلوا القطر والكلاب بسبب الجوع التاجع عن الحصار، ولما انقطع بنوا النضران ليس حبالا هـ<sup>١٣</sup> تاريخا وتاريخ الأمم يحمل به ليل من امها حصار حلب ١١٢٢م الذي صر به عليها جحافل الفرج لشهور طويلة لكنها تحت بصمو- يشبه الأسطورة صور الحدث اليومية المورخ المعاصر لها في الحديث في "زينة الطلب في تاريخ حلب"

وكل فيها المورخ الإنكليزي المعاصر لربوك دوين. لو سقطت حلب لفسد الشرق لاتينا<sup>١٤</sup>

• منذ قليل صرختُ من أجل المدينة لمبير! المبير أمي!  
سُوق جندب اتهمز التسمع مقلّتا من حصار عيني مصعب. أرفف  
لم نعلم لي المدينة من النساء حتى اتجهن. لم يكن لي فيها فرائض مزيج ما كل طعمني  
لتوصل طعمك في أكثر الأحيان لكنها حملت غرضي على فتاتها وساطرها رفعت عاليا  
زحارفي على وجهها وشرافها. هذا أو عدّ في كل مكل عرقي، عدائتي، حلّامي أنا ابن  
المدينة يا جندب! أنا بعصها، وهي كالي. أموت في رحمها فدي ولي لم يجنبي، فيه وجنت، ولا  
أحيا حُرّجه

مناله جندب ببرة هتة منلحة الكلمات  
• هذا هو السر الذي لم أعرف ولم أحسن؟  
• هذا صعبه، يصعب الآخر هو المنيبه عصها المدينة ككل المدن عزيمة لكن لا نقا ننبي! المدينة الأولى ولدت سمو عد المهلجربن من الفودي والسوك واللجبال، وكذلك كل المدن عزيمة لكنها خير الأمهات  
• بعد الكلام تحلقا طويلا وقد أرفف ساعة الفراق. سألت تموع جندب على كف مصعب الذي همس له بصوت دافئ  
• الوداع يا رفيق شهور سدت أطول من دهر من الأجيال! الوداع يا أبا السلاح!



ارتجت الأسوار بهوة أحد الرجال يزعمون الجند الدين راحوا يقتربون في الخارج بيبب الحمم والمحدور تنهل كالعينت السرور. أرففت قلبي للهيب عاليا أصابت صحره هائلة للبوابة فاهل الباب الأورم. بعد قليل بهم الر - يوكا في السور هجوه هائلة اسفحت حمود الجبو - إلى الداخل انقلع قتال وهيب راح ينتشر على الأسوار، ويمتد إلى الإخيه والكهاتيز والحقاق بعد ساعة كل العال مسجرا فوق الحف المصرجة بالدماء وقد سقط خلق كثير. بعد أحد الساحل سقط جميع المداهين. لم يبق سوى مصعب يرف على مصطبه سيقه ترفع بحدود قامة رجل كالي يقاتل يائسا عذرات الجند الدين. حفرها بالمصطبة يحاولون الصور إليه جرى ريزير مزوع في الأعلى إلى الجدار. ما كالي يلصق ظهره إليه حتى انهزم من الأعلى بعض صهور السور سحق العديد من الجنود بينما تراجع من هنا منهم مدعورا وثب عن للمصطبة انصر جندب يهبط إليه كفه مزيج امسحا إلى السببه تحلا الأحياء حيث راح بعد أنها المعارك من شروع إلى شروع ومن سطح إلى سطح صرخت للمقاتلين، صيحت الجند، استعانت النساء، عويل الأولاد والمسنين، مع أعمال القتل والذهاب والاعتصاب، مشاهد الدم واكوام الجثث، والحرارة التي حبيب الليل، كانت بعض ملامح وجه المدينة طوال يومين  
فوق سطح الطاحونه الكثيره انتهى الأمر بهما وبيعض الرجال كانوا يقتلون مع بعض الجنود أحاطت بالطاحونه جموع كثيفه عندما شعر جندب بقرّب وصولهم إلى السطح صرح إلى البيركة. هب لهما عده مصعب الذي كالي ما يزال مشتكا مع نهر منهم أجبروا عليهم، أحيا عدوان نحو الحفلة المطلّة على البيركة أطلقت رومن الجند من الحفلة المقابله التفت ليحت مصعب على الإسراع هت صوابه لرويته وقد سقط أرضا بعد أن اخترق سهم ظهره

مصعباً<sup>١</sup> دوت صرخته في الأفق وهو يدعو نحوه. اجهر على جندي كل على وشك رميه عاجله مصعب بصوت ينفق

إصابة في مقتل ادج انهم يقتربون

أقلعه جندب وهو يصطدم بفعل عظيم استند من قبله إلى تيره. سحب من عصبه ومال بجذعه إلى الأمام استغر صر صعب على ظهوره

عاد مصعب يردد نبيرة تعرق في العنم

- انتهى أمري - دعني لن نستطيع حملي والإفلات هي لن

أجابه وعينه تعرق في الدمع

- أنصبت أني حمل منذ دعومة الأظفر؟؟

بحق الزبح لعل حلاً خفياً نذ وسطه الي وسطه انطلق يدعو عندما وصل إلى الحافة كفرا على وشك أن يبروهما وثب بدا كطير النبل هوى إلى البركة لاح كفتق في انفصالها انهمي احصي برفقه كما يفتي السراب عند الإقتراب

لست أيام بيت العذبة بأمر السلطان سماحه للذهب والبلد والقتل هي اليوم السبع أمر بإيقاف الأعمال الانفسية بسماء طمأن إلى مقتل حيرة رجليها ومصاره معظم أموالها بأمره جند الجند السار في الساحة الكبيرة كانوا في أكثرهم أطفالاً ونساء وعجائز مع طه من الرجال أطلق من شرعه الفصير الكبير ببول بظوه عليهم طهر عليه جنود عظيم ندى رديه السموع والصوبع والجنوب جناح وجوه أثناء المنبه التي كلف تعفي جنه أحد بلع قتلاهم، بني على م سمعه الجند بهم في تلك اللحظة، كلف ثمة حركة حيه في رايه سطح مقابل. حانت من السلطان بظوه إلى الأعلى. أبصر راقب منهم يترق كلفهم، هوأ شاحباً شحوب الموت، ثم عينا تصطدم بها الجند لم يكد يمي ما رأى، حتى استغر السهم عموفاً في بصره قلب الجند المدينة رسا على عجب، هتموا الأسطح، الأقبية، عرق اليوم، الصلصات، وحتى بوز الحياض، لكن من غير طائل

راود يستنون عن تلك المقاتل الزهيب، المكى بأني المهور، المقاتل الذي راود لآخر مزه فوق سطح لطلوحه بلفي بنصه إلى البركة متسجراً، وهو يحمل ربهقه، من ارتفاع أربعين درهماً

في العاصمة، مخرج فاذة الجيش والمتصرف الأمير العصبين من سجه الذي رجته هيه السلطان المتقول اجلسوه على العرش كل العرا الأول الذي انحده هو باديت المنية مع كثرة القتلى في صفوف جيش الناذب، أهنت حكايات وأحضر جند العمل ينشر هي كل مكان راحت تجري على الصه الكثر والصعل، العانة والحاصه قال عه بعضهم انه ليس إلا ريساً لعصبه من الحشائير لقتله قال اجروب هو نبح جماعة من الحورج المراهين من الملة العارجن على النظام لكن جرب كثر راود هيه ولها صالحا بحسب ويظهر متخفاً بالأسرار، مجدلاً بالكرامات قالو به اعلم من سمعون الحصار، قد هدم لوحده طرقاتاً هلالاً من المهور على أعدائه، دور لي يؤدي نفسه أو رفاقه

ادعى بعضهم رذيله، وهو يفتك مع رفاقه يسرية من سرايا السلطان انصموا إنه كان يطوح برؤوسهم، ورفقه مصعب حمل على ظهوره ثوبه الأبيض النامي انكر بعضهم موت مصعب، رعموا أنه حي، لكنه مغلول، يحمله جندب على ظهوره في كل غلره

تردح الزماني وجندب ومصعب ومن معهم محالبت المدينة تدفع إلى بحور الجبارة كلما اطمأنوا إلى تنظيمها

حتى كان ذلك اليوم الذي غصب فيه أحد كبار التجاره من السلطان، فصنع سحراً رعباً به  
السلطنة احتجب من الوجود، احتجب العاصمة والمدنية، وكل المدن والبيداء، والسواك والجبل،  
لم يعد لها مكان على الخريطة مرّت مئة سنة، خمسمئة سنة، تسعمائة سنة، والمدنية وكلها  
السلطنة تحتجب خلف الرمل والمكان

في اليوم الذي انقضت فيه السنة الألف، ظهرت المدنية، ظهرت بلا اصول، بلا تاريخ أو  
بواب، لكل حادي العالم ومزايمة سملوها مظلمة لكثافة الدخان الأسود المنصاعد من  
الذهب الذي يوتن في يده على كنف احتجائها الذي لمزلزل لا بها بواصل على مدار البقية  
كانت ارباب كنفه لا تنهي من التباين والمز عاب وتقلب الجند تحاول احكامها بين الأرباب  
والعنادي لاح معقل يهول كل بعد طواير الحب والفر يهتف ورشاش جفيف، بكمان  
وسكين، وحتى باسفته كل يحمل على ظهره زحفاً يشبهه قلب تباد، وعلى النجم وجهه، وراح  
يقطر من ثيابه بعل من الحبر، من خلف التباين المتدورة، يرسل لهبه شرها، فيكل الحنيد  
المرعب، ثم يسير مسجياً إلى الحقيق

اعلن عبر مكبرات الصوت انهم يتنلوا للمدينة الأمل إلى استسلمت، وسلمت المجرمين  
الزعر الغله فلوا

• سنكون كل المدينة امنة وهو عهد يشهد الله عليه ويراه

صرخ المعادل من اعمال الحنود كرزب العنادي صرحته بعد لحظات كانت احياء المدينة  
ومحيطاتها، وكل منار يمشا وحناؤها، تعيد صرحته بصوت واحد ليس هذه ايام الله



## أوبتليدون

شدا برعوث

تقلب حبه الدواء الملماء بين اصغعها بدهض عن هاشها من حديد ينظر إلى صورتها في المرآة ترتب شعرها برشه عطرًا وترش حسنها بالكنكش تعاود التمدد بعد العطاء هو جسدها الجوجار نزع العطاء ليس مهمًا ثوبها طويل ينتلع حبة الدواء الورنية المسكة لآلم الرأس التي تعرف ان معقولها هوي وسريع لصم حبه حري في مهمًا يترلق بسهولة في يلومها يومًا حاحه إلى ماء //هي بيت أهلها مع أحوثها وأحوثها والوقت غروب بخرج إلى الحلة

تأليب ليمه (علم هروم والممايه واعلم الحرب على) تجند الركض والاحياء بريح الحرب تلملم طعولتها وتدخل الدار يترلق حبه تألقه في يلومها بين أحوثها وأحوثها حول صاغة الغشاء برهروم ويأكلور //حبه رابعه حذر جوف ينسرب إلى راسها وعصافه روت لديد ينسم معقو //ليل صوفي وهي مع أحوثها على سطح الدار يترشعور بالقوسف يلتفون بالأشعية يندحرجون بفصاحكون صوب منها اجعل عورها "آلم نالوا يد" // تنشط علة الوء من يدها بمسعيدها بوزد حبة احدى وأحدى وأحدى على عجله من أموه منبهة صحوثها يتراب الحذر يتراب الذور تنقل اجعلها ويخلق مهمًا جرب ان تتكلم شعب كثير يلى اندنهما بصعوه فكك اطيافهما لسنها ببلأ بحويث مهمًا بروج في اشاعة //حامله حبة السرمة الفصاشيه المطرزه -اب الحمله قطنوله بجدها تنشر بنظراب الطلائت تلاحقها ياندعش سجل السرمة هرا تير حولها صبحا حميلًا بعد الطلائت من حولها نف وسط دائره فرغه نحاول على الشمس نضم لجسدها ظلا على الارض نطلب من صديقي تحديه بالطائير بعد وقد رسم ظلهما طويلا نخرج بالطل الطويل نمنى ان تكون بمعانه تبتدعه خطوات حسم ظلا أدر بحركه مختلفه قد تكون راقصه او محاربه او طائفة يحمل كنيا //بنوف باقي الطلائت عن اللب بطرير في المحتدة معيه بجنوبها لا يهيب أراؤهم على صوب جرم السرمة يحفل من عورها //نبح حفيف التعليل نصف الزفة يدور ويداه مريحه على عله الدواء ترفع يدها بصعوبه ينلع خيف ثلاثا تلجها ثلاث السقف يدور والمربز يدور //نور نور وسط لغره تصنع خوررها لواسمه حمله كبيره برفع يديها إلى اعلى نهرها أمها لا تمتجب معيه دوراتها بطيراتها هاشه مخلقة تنور نعل نعط على الارض أو على حجر أمها نلق عيبتها لغره وأنها وأحوثها والألت وكل الانبياء تدور ويصير علانها اسطفا صوف تقبير يا محبوبه //حبط معنيها تشد يدها على

عليه الدواء ترفعها إلى صررها يذل جهدا كبيرا لئلا تلحق واحدة الكثيرين سمعت الثالثة تسقط  
 يدها تسقط كلها هي هالوة ويرد برجع جسدها كلها تصدع كلها تصرح من عالم آخر  
 كلها تصبح بطولية أزجة كلها تعوض هي ودعوى كلها تخلصي تخلصي تخلصي  
 تخرج عينيها ببطء ثقيل السكالي هادي وجوه يعلقها سحب وزاحة غريبة ليست راحة  
 المطر انقشعت غيومها حركت يدها بحثا عن غبة الدواء وقبل ان تحرك الثقبية أمسكوا بها  
 ثبوتها كل السائل المعدي موصولا بها كتبت للوجه شيئا شيا وجه امه احبها  
 روحها احبها طلعها الجميل اكبروا يعلوها بيثروني بسلامها بك أمها كلهم بكوا  
 واستار روحها حرقا على عجل أجلسوا طلعها ذاهبا طرأ على سريرها بك وصحكت  
 لم تم يا يا الهى لربهم ومعويها من الترح لآلها ان يستطرح اماعهم ان يستطرحوهم  
 اسبابها التي كفت هوبه وعينه لا سري اين تبحر حين حجب عينيها واكتشفت فيها ما ركت  
 على هذه الحيلة كلما امنصوا امسحها عندما هلوها واحدا واحدا كلف عسلها يدموعهم كلما  
 اعقوها عن رفها او رميها  
 ما زالت بعد سنين طويلة ندم على فعلتها ما زالت محتنها تحبب عندما يبع نظرها على  
 جوبب الاوبنابوس ما زالت بقعة ررقاء هي باطن براعها تذكرها بما كلى ما زالت يعرفه  
 المشهي براحتها ونواها ونفسها نعم انسل ذكرتها  
 تذكر وتذب فيها الحياة حتى تستدعيها



## المرآة

بورقن حمدان حمدان

أب قد تلحق عدنان بحس ينظرونه منذ ساعتين ولم يحضر بعد، تألف العقلة بعد ملها من الانبطار حتى جاء عدنان الشاب الفوصوي ذو البشرة الداكنة والأنف الأفيطن ولحوي الصغيرة الذابلة من هصاد المسين.

— أسف يا أبي لقد اضطرت للتأخر، صاحب المطعم لم يسمح لي بالخروج إلا بعد معطرة الفربان ونظيفي للمطعم، فلها عدنان نحجل.

— لا بأس يا بني، ولكن علم بخبر الوعد، حسا لنطلق إلى القيص  
نوجه عائلته عدنان إلى القرية بعد قرقر الأب بنفسه عطلة نهاية الأسبوع هي القرية،  
ههي فرحه لاستقبال الهواة النقي النجد عن ثقي اكسيد المنية

وصلت العائلة إلى القرية وباتروا بتطيف المنزل المليء بالعبير، وبعد ساعتين انتهوا من عملهم، فحضر الأم أربعا من الشاي فسأله مع الكفت، وعدنان يهكر بالمعزة التي تقع في المنزل والتي لمعها عدد تربيه للأنث وبعب لإشغالها بالمصاح، ثم نصت العائلة بتسلسر وتتحدث حتى جاء سوال عدنان البكر - لأبيه

— لم المعزة مقفلة يا أبي وأين مقفلها؟

— ماذا تريد من المعزة يا عدنان؟

— أريد أن أرى مقفليتها وما يوجد فيها، ربما تحمل بعض الأثاث القديم

— لا تجرب البحول البها قد نصد هها الأفاعي والمغارب وقد ياكث الضيب يا بني

— أنا يا أبي عندما أصع قمي على الأرض لا اسأل إن كنت موحله أم لا

— لا نتحدث عن المعزة مطلقا، لقد عكرت مجاري أبي الأبله، ابعت في مستهلك ما بك  
نهتم بالمصلي ما مصي قد اتقصي

تألف الأم ونهبت ثم منبت مع نصها وزيت على كفت زوجها لتهدئ سكينه

لم يسمع عدنان كلام والده، وبعد يوم الجمعة توجه إلى المعزة حاول هجها لم يسطم، وبعد عدة محاولات فتح بابها بطرقه كل صديقه هي الابتدائية يستخدمها بمرعة مسجلات

الضربات ثم علمها العذلي

دخل عذلي المعزة والطلام الدامس بهر و الكمل فتمتل عذلي نراساً وتقدم الي الأمل،  
وعدا يسمع اصواتاً في المعارة فيلتف يمنة ويسرى الي ان لمح قلة شعرها أبو طويل بلذيه  
ثم تحفي، فسرى الرعب في جسده حتى بدا يهاب من طله الذي يشكله القاموس، راي عذلي  
صوراً لجده وجسده وعسا جده وقبضه وعليه نبحه جسا

وعدا وصوله لنهليه المعارة سمع صوت اللب فالتف ولمح شخصاً طيق الأصل عنه  
وكفه شبيهه وقبل المراء، قرب منه المصباح لينصح له انها مراء هديه جدا كبيرة حملها  
عذلي واحدها معه والأصوات تنكفر في المعارة وصور ابن ترسم على الحائط عدا عن  
العرى بالأصوات، اغلق عذلي ابنيه وتركض خارج المعارة

وفي اليوم التالي رجعت لملقته الي منزلها في المتينة، وعذلي هرج بالمرأة التي علقها في  
حرائنه ثم حو فيها وفكر يامرها وصار مختاراً في تزيح ميلها ومذى فمها وبينما كل  
غلتسا في التفكير بها، راي صورة ادهم في المرأة شخص عجور بيده عصا كبيرة في معارة  
منزلهم القروي يصرب بها راس قلة حشاه، يصربها حتى يقتلها ثم يلحقا بكين وبسها في  
المعارة

فر عذلي هرباً من العرة والقوم يكله وصرخ عاليا

— أبي أبي

— ما الأمر؟

— لقد أحسرت مرأة من القرية وإني لأر فيها أنثياء غريبة

— لماذا أحسرتها فيها أنثى؟ وما الذي برأه؟ لا تطر في المرأة كثيراً، يحكي في قريب  
من قديم الزمان ان شبلًا طر الي نسه في المراء مطولاً هذا بالصمك بداية ثم نكي كثيراً الي ان  
فقد عظه بعدها سقط طريق العرائن حتى هلك الحيلة، يا بني نحن نهرب من الصب فما بالك  
تستمتع بالمرأة

— اني أجد شخصاً مرماً مرعب للشكل يقتل قلة في ربيع العمر بالعصا حتى الموت

— ما الذي تقوله فيها العني هل جنت ابني؟ وهل أصابك من؟ يبدو ان ولدنا قد جن  
فقد عظم يا للمراء لكن - واماك عني سأكسر رأسك والمرأة

— لا يا أبي، تركوك لا تفعل دعني اقل فميك

لم يكسر الأب المرء، وعدا عذلي لعره ووقف امام مرأه مرة أخرى فلم يجد إلا صورته  
وبعد هديه شاهد شيئاً ورأه وصورة ثلاثي شيئاً شيئاً، شاهد رجلاً شلاً ورأه يصع ومادة  
على راس رجل عجور ويعدبه حتى يتوقف هما العجور عن الحركة

ازجعت فحما عذلي من هول ما راي واسمى حقراً في امر المرأة وما يفعل بها، احتفظ  
بالسر في فواده وبوجه الي عمله واحد يسلم اصداقاه عن الأشباح والعالم الآخر وهل يؤمنون  
بالأطراف فلجأه معظم اصداقه انها حرافة ولا وجود لها، هز جرابهم هواجس عذلي

عند وصوله للمنزل وقف امام المرأة متشيرة ولم يجد شيئاً الا صورته ورويدة رويدا  
ظهرت صورة القصة التي قتلها العجور، كانت قلة مرء شعره طويل يصل الي ركبتيها  
وعيناها كبيرتان تشبه عيون النمر واهابها النجلاء، شاهدها في المعارة مع شخص وسخ  
الملابس يبدو من محياه انه اع للطرع بخلاف العقل والعجور يشاهدها من ثقب الباب، وفجأة  
بدت المرء يصيح السماء شيئاً شيئاً، نادى نعطه ثم تحولت الي نهر



ابتعد عدلي عن المشهد مسرعاً وركض ودخل الحراية، ثم نلم والكوايين تلاحقه مرة  
 يرى الفتاة سائده ليساعدها بالحروج من المعارة ومزه يرى العجوز يصيحك عاليًا على حشد من  
 الجماهير ذوي الحيوان الخاصة

استيقظ عدلي في الصباح وجسده منهك تمامًا وهزز رمي المرأة، قيل رمنها نظر إليها ملياً  
 مشاهد فيها شحماً في المعارة بجهر حبلاً ثم بشق بصره، حلف وحلث قواه واقدم على ابنه  
 حلوته وصرخ

— اني يا ابي اري امرأة مقتولة وشفا متحراً وعجوراً قتلاً ومقتولاً  
 فكر الاب طويلاً ثم قال له

— جهر بصك يا بني هل ان يستيقظ اخوتك، سذهب انا وابي الى العريه وبعد للمرأة الى  
 مكاتها لتتخلص من هذه الأوهام الى الأبد سترتاح بعدها سترتاح

بوجه الانثى الى العريه وهي طريهما صلاب عدلي صور الاضطراب في المرأة تلبس طلال  
 الأنثى وتلاشى صور الجبال لتلبسها الطلال، وعند وصولها الى المعارة بدت صورة هي  
 المرأة راها عدلي وبدت على عينيه بطراب الحنيه والتحصير، وهل ان يكلم عدلي طعن الاب  
 عنقاً عده طعبل حتى رماه قتيلاً ثم قلم ينفى عدلي في المعارة بجفت الشايه او فوقها او  
 تحنها لم يكن يذري، بيد ان الطلال بدت تلاحق والد عدلي ومسه الدماء لا يفرى بطريه،  
 فاقبل للمعارة وفر سريعاً

ثم اجد المرأة المنحوسه ولم ينهها نحب القراب حنيه نوحها، تسلق الاب حبلاً كبيراً  
 ورمائها في نهر جاز ثم عاد الى المنزل

كن النهر في صبيحه ذلك اليوم اخرج مجنونا يطوف على صفتيه مسطت المرأة على  
 الشاطئ والتقطها صياد سمك وأحدها معه إلى غرضه التي بجهرها لعرسه الغريب القدم



## الطوفان الأسود

عامد شيخو

لم يشرى الشمع منذ ايام طويلة، وكافها غادرت هذه السموات فني لم نجد هبها سوى سحب  
 فاحمة ترشق وجه الارض مطراً اسود يصبغ كل الاشياء باللون القاتم  
 هذه المطر القاتل للورع والتمز، وجني للأعشاب الملتصحة بالبحر، يذهب من ايام نادا  
 انتشرب في ارفه القرية المسحرجة رائحة العفونة، ورائحة روث البعر، وبعر الماعز، ليطعمي  
 علي رائحة البشر  
 اقرب الجعول واليزوب، من الناس، ولانبت الحضرات الي شقوقها، ولم بعد تسمع رفرقه  
 عصفور او صدى صيحة حرج من احدي روابا القرية  
 الكل قل علي مصير نذره في جوف الارض، او تملأ أشجاره التي انتظرها مدى عام،  
 وبهائم التي قارب علفها علي النعك  
 في كل صباح يستهبط المعابر علي امل ان تكون السماء قد انشعبت لهم اخيراً، لكن  
 صر علي ما يشجون بوجوههم، ويحدقون ما بين حواجبهم، هجعتي الأمل  
 القرويون البسطاء كانوا ينظرون بحزن عاتية في الممر الي مصير قريبهم "أم صهر"،  
 وهي بنتاوى في الهالك، وكنت قد سميت بها الاسم بسبه الي مكثها المنموهم أسفل مسخرة  
 كبيرة علي منحدر بين جبلين، لقد هبت ثوبها الإحصر، وإبلائتها الجميلة وثقل بعض الحبة  
 شوباً شوباً في اوردتها، راح الفلق يصر عقول اهلهما بمشقة  
 — الي متى ؟  
 والآخر يقول بحمرة  
 — حتى مياه النبعة تلوث. انها يهايتنا!  
 وينفخ الذي بجانبه دون ان يرفع صره  
 — يبدو أنها نهاية موداه  
 لكن "ابو طلحت" هو أشد المتخاطبين لانه اكثرهم املاكاً، لذا فهو يطلب حلاً سريعاً، ولا  
 يمه ان كانت محجرة، لنستل املاكه من الصباغ، أما الحاج "ميج ياسين" فلي كل يحاور  
 المختل مبشرة لانه اعتاد الجلوس علي يمينه دائماً لكرسه منه قد يعول

إنها مصيبة وحلت على رؤوسنا يا مختلر، هي كل يوم يردك الأمر سوءاً، وإيلسا بقى على ويژه واحدة، جث الهم والأسى والتلق من القادم، بصراحة فحننا الأمل هذا مهم الجميع

— فحننا الأمل!!!! نعم

بهكذا كلمات كانوا يصورون عجزهم ومأساتهم كل مرة في مصافحه المختلر "أبو أيوب" تحت تهديد المطر المستمر الذي يقر على التوافد ينثر، وينوء، والمختلر يزع راسه بين الغيبة والأحرى أربول

— حسبنا الله ونعم الوكيل!

والأمور محتلطة هي راسه

وهي كل مرة أيلسا، كفت تشب مشكلات، وملاصفت، وبفتلت حلق، تكاد تنطور إلى تلاكيم بالأيدي، بين الشيوخ عند الجليل أمام مسجد العرب وجماعته، وبين الأسدا نادر، معلم أولاد العرب الوحيد وجماعته من الفئس المحمسين لأهكل الكتب، التي يأتي بها الأسدا من المسبحة كلى الشيوخ جزم بل هذا المطر الغفل هو لعه من السماء، أما الأسدا فهو بصراً على أنه ثلوث بيبي، ومن هذين المطلوعين، كفت تمتد وتتفرع حوليات ساحته، وكل متحدث من الطرفين كلى يرعى، ويريد، وهو بدافع عن مبدئه، وحنناً عينية تتوسل، والشمز يتطير منها، والغروبور صامتون، يناملون من كل هذا حيزاً معصياً إلى حل

— أت صباح استعيط على صوب بقاء، وروح يصنو من احد يهوت العربيه، هيرعوا مستطلعين كل الصوب يبعث من باب "أبو ابراهيم" وروحته تصيح راس ايها "سليمي" ذا السنوات العشر على ركبها، وتكي، والطفل بن وصلاح الامه و"أبو ابراهيم" تجلس على عتبة بيته ينصن سنجارته، ويهت محبتها بمرارة، محملاً إلى السماء، وكفه يحاورها، ويعد أظفاره كال لطفل يحصر على الزعم من كل محاولات الإيهاد له

فتح الطفل عينية، ونظر إلى امه، حاول أن يقول شيئاً، لكن حبطاً من الدم تدفق من فمه، وانطلقت عيونه، ومكنت أطرافه، ومفت

علا بواح الأم، وبكى أبوه، والمصعب يحنقه، وهو يلس المطر الأسود، الذي اصطحب معه الجوع والوباء، وسيفه فله كبد

بعدها كثرت احتماعف اعلى العربيه، ولردائب الحمائر، كم اردائب الملاصفت، والمشاخعت بين الشيوخ عند الجليل، والأسدا نادر، بل قول إلى شاكاً من جماعه الأسدا قد حاول ضد لحية الشيوخ والنيل من هويتهم، لولا تدخل المختلر، والأحرى، فطرده الأسدا لأنه على حسب رأيه خرج عن سلوكهم الذي يدعو إلى الحور

جرى كل هذا على مرمى نظر "أبو ابراهيم" الذي لم يملك نفسه، فإذا به يقهر كلامدوغ ويركض نحو الباب، وهو يعمم بكلمات غير محبومه، وما هي إلا لحظات حتى جاءهم خير عن بيته الزحيل عن العربيه

وبالفعل عد وصولهم إلى بيته كلى الزحيل وأبوه يتظفر الأثاث خارجاً وعلى الفور تدخل المختلر

— إلى أين يا "أبو ابراهيم"؟

— إلى حيث لا يوجد هذا المطر ولا الشيوخ ولا الأسدا!

قال ذلك وهو يذبح حمل الإبل

ثم تابع دور أن يغلف نفسه الإسماع لأي كلام

— نيا للقليل والغال — نيا للكتب والشعائر

ثم وقف وكأه وجد الكلمات الماسية التي يؤهلها

— نيا للمطر والشمس، يا أحي هقوا حلا، ثم قولوا ما يحلو لكم، نحن لا نغف شيئا مما تفعلون به، ولكن كنا نأمل حيزاً، أما الآن فقلنا لمستحداً لأخضر المرشد من أفراد امرئنا، سوف نرحل نراك لكم كل القرية

وبعد وعود من المختار، وحلف الإمباقت، عدل عن رايه شرط أن يعيها للمختار في أقرب وقت

ومند ذلك اليوم، ظهرت جماعة جديدة في القرية يدعى "أبو إبراهيم" شعزها "إما الحلول المريرة، وإما الرحيل عن القرية"

لكن التراجع بقيت على حالها في المصافه، سوى أن كل فريق يحول من يكسب "أبو إبراهيم" إلى صفه

وفي إحدى الصلحاف بينما القرية تسيط وهي ما تزال تترج تحت غطتها الأمود، والموث بلها من كل جانب، أرفع صراخ أحدهم من الجهة العلوية من صوب الجبل، وهو يدخل أرقه القرية، هزرت الزوون من الأنواب هنا وهناك، وبيع كلب، وصدر من إحدى الحظائر حوار بعرة حنصر، والصوب يعزب مفعوعاً بصرخ بجون

— يا أهلي القرية — يا مختار، إنه الموت، استيقظوا

جذب أرواحهم، ركضوا إليه بينما كل الراعي النحيل متوجهاً إلى المختار

— انها بهائنا الموت حلقي حانما

أقبلوا به اسم بيت المختار، وكل قلبه ينظي، ونفسه تقصر بالدعر، والكلمات تنف في حلقه، والرشد يتطير من صفه، أجدار المختار طوافين بخطوات مزيرة، وانصبب اسم الراعي بترجج

— هدي من زوعك يا بني، وجدنا عن هذا الموت الجديد الذي تصطحب أحباره معك لكن الشئ كذب ما يزال أحشاه يتلوي من هول ما رآه، وهرايس وجهه لا نضر تحت الصيغة الموداء، يبدو أنه قد بقي تحت المطر طويلا

صمت الجميع وساد السكون قليلا، اللهم إلا لهفت الراعي "هوشن" وصوت المطر الذي يرتطم بالأرض.

كانت طوب القرويين قد بلغت حدادهم، وأجسادهم برنمن، وكنتها تعلن عدم احتمالها المرشد

موق صوت المختار السكون

— نكلم هاب ما عندك

وبدا هوشن الكلام

— يا مختار إنه الموت دمينة، بشر في الموت الأكيد، يجب أن نرحل، إن نترك هذه القرية الملعونة، وإلا أصبحت ذراً جامعاً يتلغص جميعاً أخذ نصفاً عتيقاً، ومختار نحو القرويين.

— الصحرة الصحرة الكبيرة، تلك التي هناك بين الجليل  
واشار بيده نحو الهيك، هافتشرت الأبناس، وطرب الأبعار نحو الجليل، هوفهم، وكذ  
هوشل يهجر باليكاء، ليغير بالنموح عما شاهدته

الصحرة ابها بحجر وراءها حيزه عظيمة من المياه، بشرى ابها أن يلاوم نفعها لو  
استمر سقوط الأمطار أكثر، لأنني كنت هناك، وسعدت بقني هرفعها، وهي تنقهر  
وسعدت على الأرض وكأنه يقول إليك "بني بلغت وعظيكم العمل"

نوفعت لظلوب عن المعمل، والجليل عن الكلام، والأجساد سمزت وهزتها الحركة،  
وهستت في العيون صورة هربه جقة متعصه بأنهما طولق اسود، ينسحقها بلا رحمة  
وعلى الفور حرّ الشيخ عند الجليل سلجدا ينكي، ويرفع يديه إلى السماء

— العلية العلية إبناسها

لكنها تطحب وجهه بالصبغة السوداء، جلس المجنار المرفصاء ممسكا رأسه برأسيه،  
بحول في خيوط المياه وهي تنساب بين الفحول صامتة، واستند الفجور "أبو ياسين" إلى جدار  
المصفاة، كانت أسنانه تصطاك، وشعاه ترجهلي، وهلمه منطحة، يبدو عليه أن يقول كي يطل  
ونفا

واحار نظرات القرويين بين الصحرة وبين الأعيال، وخلف صفوف الرجال كادت  
المساء يحسني عليهم، والأطفال ينطلقون بأطراف أنوابهم، لراة سحيب الشيخ، وعلا بشوجه،  
وراح يمزج وجهه بالفحول، استعدت عروق رقبته، وصاح في الجميع

— استجدوا ابها العصباء، تقسم ابها لعنه، جالت عليكم عينا لكم

ومرغ الجميع بالطين، وكل منهم يحدد في سره خطاهه، ويحدد أنه هو الممسوول عما حدث  
بالقرية.

وتدخل الأستلا من جديد:

— أبها الجاهل أت مسلمهم قرايين للموب، ألا تحمل من نفسك، إن إلا وفك العمل

هيا ابها الأخوة، لنذغم الصحرة، وترثم شعوقها، ونفتح لها مسارب من الجانب الآخر

أعصب القرويون بهذا الرأي، هههههه

عندما شاهد الشيخ ذلك، حشد جماعه مرة أخرى، وبدأ يدافع عن موقفه بعزم، وانلمح  
الدراع مجددا، وراحوا يترافعون العرب والفقراء، ولكن هذه المرة لم يكتف "أبو إبراهيم"  
بالمناجاة والمرافقة عن بعد بل انقص عليهم مع جماعته، واشتعل الحراك، وراحت الهراوات  
العليلة، ترقع وترتل، والمخار ما يزال يندهد

— عسبنا الله ودمه الوكيل!

لكن ذلك لم يدم طويلا، فقد سمع الجميع دوي انفجار كبير من الجهة المطلوبة من صوب  
الجليل

## انكسار الحلم

خلف الزورور

من وجع القلب،  
تطل النكريات  
ومن صدأ الأيام،  
تتلبد للغيوم  
ومن هيام الروح،  
تنفجر الأحاسيس

ألقى قلعه بانتهاج، شعر بعاجلة ملحة للسهر والنخامة الساعة تجاورت الثانية بقليل، اهل النار جميعاً يعطون في يوم صيف، لابد من مجادبه هذا الليل أطراف الهموم والأحلام سرهما، لعلهم أوقفه المستقرة فالريح تعير ونصير، ستر عاصفه هوجاء لا محالة، قطرات المطر المشبعة بالأتربة ينظم يديها متصاعداً مع رعب الطبيعة على زجاج النوافذ اطفا انوار التيب الحار جبة المكشوفة على الفصاءات الأربع، حسم امره على مسامره هذه العاصفه مع هجلى من القهوه راح يلمد حرارته من لهب العز المشتعل  
لمس حظي اب القهوه لما نحل في نرجه الطليان — هكذا قال في نصه — حين عصفت بعطوط الكهرباء موجة من البرودة والظلمه مسرفه منها الدور  
الاصطراب والتوتر في بنائيهما، وعلى اطياف الله المتداولين راح يتحسس بروس اصابعه على الثقاب على الرف الرحلى وقد صف عليه هلعين القهوه وصحوبها طويلة العمر ويرغم حذره المدود نهدي احدها ولم يعرف اية قوة شيطانية لتعطيه قيل ان يرتطم بكرفن المطبخ

لعل العاصفه نهأ — لعل الكهرباء يعاود الجري في الحطوط والمصابيح بعد قليل وتور جنوى احد بلع عف المنبجه وينصق على الكهترناء قتي لا يصمد بعد اول تسارع في الرياح، فتحبل الليالي الفئويه سيلا من قعين والظلمه والحوف  
اشعل عود الثقاب كي يرى نملل القهوه في الركوه، لكن بحر ها الرطب منعه من ذلك

أعد المحاوله مرتين دون فائحه، حطرت في دهنه السراج لكنه سرعل ما تنكر من احد اولاده  
أحال لميته إلى حطام ولم يتذكر شراء واحدة غيرها

التعقيدات والصعوبات حدثت في وجه رغبه المطالعه ولا يلبس في بصره ميلاً للاستسلام  
أو التراجع عما عزم عليه بل إرادته عده وإصراره على المثابرة، أشعل عوداً رابعا دون ان  
يذنيه من الركوة كثيراً لانه أن الفهوه تشعور للورق، سحب ورقه من جيبه ربما هاتورة  
الكهرباء التي جمعها اليوم، أشعلها وألقى بها على رحام المجلد فيبت حيزاً من الظلمة، وحالاً  
يخلص من المرق وأنجر ما جاء لأجله وشعر بالراحة والإعصار فقهوه أهدت حانجتها من  
الليل

من جديد، طبع الظلمه بعد أن أثبت الليل على كليل المقوروه أطفأ العزل ورفع الركوة  
بيمينه، ركر تفكيره على موقع العليتين جينا تناول أحدها مع مسحه بيسر ونجاح

لا بد من الانطوار يرهين كي عماد عيانه الظلمه التي تشكلت بمنسله من الوارد اعلق  
عينييه وقهقهها مرات، الظلمة لا تهانه جرب امتحل عينييه وهزل في رؤيه الأشياء بين  
يديه

إذا لا ماض من تنكر ملامح الطريق إلى مكثيه وما إذا كلف هناك مواعيل طولة  
اعترضته طشت مذكور كرسى رائبو كره نوليه مما كلى الاولاد يعينون به لم  
يتذكر شيئا فهو لم يكن يورث هذه الحالة

الاولاد مستعرون في قوم، يذهب رؤوسهم في هراشهم هروبا من البرد القارس الأم  
المسكينة هدها الفج ومثل كل الاولاد وللمره الألف تفعل في مثل كنه السهر كما تعد في كل  
مره، هي الأخرى تطل في السيف واسداه أفعاسها المجهدة تزد في انه لحا حرياً مرها ما  
العمل

هل ينظر معجزة يصيها طريقه \* تنحد تفكيره وركزه على صرورة وصول الليل بعد أن  
بعد العشرة واحد أشل عشره عدها مرتين دون جنوى وعاد العند متباطئاً متباطئاً على  
التنوير لا جديد استعير قواه فروجهه للسنطود على أفعاسه باره وعلى التنوير عده جري ينس  
وهزرت ضاعاته بالقوى الذهنيه والأروحية للأنس هل سيشرق الفهوه في الظلام \* لا مانع  
عده فافانسل في هكذا ظروف مع المصاعف والمسنجزة له كنهيه والأهم الأب وصوله إلى  
المكتب اك من التفلق مصت دون أن يغير شيء فاعلمه والبرودة تزداد

أتراه مصاب بالمشي الليلي \* تذكر أصابعه في الصغر وتذكر أقوال معالجه حينها بلقي  
مبيه قلة الرهر - لأدمم -

رهر مطولاً، بعد قرره بالمساجره حرارة الفهوه تقرب من حراره الجو، جسده يره من  
اليورده رفع فده اليمري، علقها في الهواء برمه في طه انه وصعها على أرض خالية صلبة  
لم يعب ألمه، انرجت أسن يره بعض فنييه، وحالاً نعل فده الأخرى شعر بشفه عطيمه وبطم  
الساج ثلثه عربيه أحب لسماء الحاره تنتهي إلى مشاعره، ينسى انه لا يرى شيئاً، حيث  
بصره عن فده المكوهين على براف طرههم والأهده إلى عاباتهم فانه محاولاته إلى باب  
المطبخ الذي لعبت به أريج لتصعب في منتصف القمسقه للأعلاق هذا ما سيعرفه بعد المعلقه  
التي وقفت في طمحين الفرح حين اصططحت الركوة بسفوف الباب المتربص له كعريب  
انقلب الفهوه على بصره الأسفل، أرجعت بهاء، أكلت الركوة سوطها على الأرض وهو  
العمل من بده الأخرى صحتا تسوطها معاً ما يشه الإعجل لم يشعر بسحونه الفهوه على

قدميه العاريين أبدا

بعد لحظات من الصمت والذهول، اكتشف أن صحن الفجل هو الباقي الوحيد بين يديه  
انتفاخه رغبة جامحة بالصحك بعد موجة القصب والحرن التي اجتاحتها هي روعة السقوط  
والهزيمة، أكرم تلك الرغبة وما كفى منه إلا الانحاء يرفق ووقار ويضع الصحن بهدوء على  
الطعام بين قدميه

حتم السكر بشدة إلا من أصوات الرياح الهلجعة المجنونة والأمطار المتكرجة وعشهم  
بهوائي التلعف والفصيل الحديدية البارز فوق السطح اصباح سمعه تعنى أن يكون أحد الأولاد  
أو أنهم قد وافق على صوت الإربطلم لم يسمع شيئا

تلوح الحبية وبرودة الحيزة اختراقاً رأسه أفحاه بتصبيه من الدنيا العمل الوحيد الباقي  
هو الوصول إلى غرفة النوم وكى يجهز الصالون حيث لا جنرا ينكى عليها لابد من السير  
على أرجح صمغا كسلامة الوصول

لا يعرف كم من الوقت استغرق الرجل حتى السير، كل يتلمس يديه مواقع لقدميه دون  
أي شعور بالحرج أو الإهانة أو سروره الاستعجال

بعد سجال عذب، مراوغ مع الأعراس لمبحرة في طريقه والتمعة، وصل أخيراً بيمين  
الله، تخمس رأسه وجسد قليلة حيث مرأب انفسها تردد بالتظلم

حلم ملائمة المبللة بالهجرة، اسم تحت الحاحه وشم براعه تحت رأس روجته وأراح  
دراعه الأخرى على صدرها النقص بالحباد، وحين شعر أنه لم يتحدث إلا عالج من أي نوع  
أخرج ما بجوفه من الهواء برعه واحدة، حمل في الظلمة منتظرا بزجاء ريقه لتطلى النوم





## الدنانير الخمسة الحمر.... بعيدة المنال

مؤيد الطلال

لقد اكملت شمس للشقاء السوداء دورتها  
يا أي شمس يا روعي ستحررين  
وأي أرض يا روعي ستطهرين  
ومتى سأهلق نائرة مصيري المحبب<sup>١</sup>

وصنع الرجل الصيني ظهره أمام المدفلة الكهربائية في مساء الأول من شباط بعد أن انجز مهماته الحثيثة اليومية المعنّاه ليربح حسده ويوصل حراره المدفلة اليابانية (نوع تاشيوا) ذات النموذج الأربعة المنوهجه إلى قهرات ظهره أسفل القرواب التي ربما يسميها الأطباء وعلماء التنفّس بالظهرات الطيبه

— ليس أمامك غير الرحمة قال له الطبيب قبل عشرين عاماً وأصاف

— مستريح برؤى هذه الآلام. تتعب نفسك، تعود، ويتراقد عليك الوجع لا شيء غير الراحة وحبه البروق والحرارة التي ساكنتها لك، وإياك أن يسحبها إلا عند الضرورة! لأن لها جوانب أخرى يسليه فقط حين يزداد عليك الآلام. أهميت كلامي بأرجل<sup>٢</sup>

تماماً للطبيب وهو يد الورقة التي كتب عليها وصفته الطبية (الراجية) وينظر مباشرة إلى عيني مريضه، فإذا بهما عيني مودولتي واسعتي تشعني وتبصر بالحرارة والعيلة والشفوة كما لو أنهما نصين

استطرب الطبيب للحظة وسأل مريضه، ماذا تشعل<sup>٣</sup>

• سبع صناديق والحب جيد ياكتور لولا هذه الآلام المعالجة<sup>٤</sup> أجاب الرجل بالقتصاف وقد ارتسمت على محياه ما يشبه القسمة الحائرة

— هل حملت شيئاً ثقيلًا حين أخصمت يمثل هذه الأوجاع لأول مرة؟

• هذا تكسر المشكلة أبها الدكتور؟ إذ لم أحمل يوماً غير ابني الوحيد الذي لا يجاوز عمره السنين اربعمائة واثني عشر، فما لي حملته حتى يبين وتشج ظهري، ولم أعد قادرًا على

الوقوف ذلك هي ألوعكة والمغزاة الأولى في حلقى رغب أن ورر ططى طبيعى أن لم أكل احف من الطبيعى يظن. ثم صعب المرض الذي عمره في تمام الأربعين وهو حار، شبه منور الزحمة، الزحمة. أحد الطبيب يسم بصوت نصف منسوع، وهي أصغله يدور السؤال الذي لايت من رفع لغة صوته ليتحول حوزة الداخلي إلى صوت مستمر

أرى من طريق عيونك أنك أن تسطيع الجلوس في الليل لابد أننا تشبه في هذا الأمر (أنا) الآخر أنوى إلى العمل وأتودجه. هكذا خلقي الله بهذه النعمة الجنبية، وهذه الصوت واللوية الكلام. روح بحث مزبحة كما لو كل صديقاً ليها يريد أن يعصى إليه بجرء أو شيء من سرور حياته الشخصية، شيء من جوانب ما يحتمل في أصغله الزوحية، مصيفاً بنعمة صوتية أعلى عاد بها إلى طريقه المهنية العملية

لكن للصورة أحكام يا رجل، ولتجرب الجلوس في الليل ولو تبصعه أبلم، والله الشافى المعافي

بعم ذلك ما أصبح به أشهر طبيب جراح في تاريخ بغداد الحديث (د. سعد الوائلي) قبل عشرين عاماً غير أنه جرب الذهاب إلى عشرين طبيباً آخرين — وكان أحدهم يقعه بإجراء عملية في عوده العمري لولا رحمة الله — فلم يجد دواء ولا حقيقة تبسطه شافيه غير كلام الطبيب الأول الأشرف، والأفضل، الذي لمس الوتر المعفي

لقد أصاب الرجل بحبره الحقيقة ما بين الأربعين والستين من العمر، حقيقة أن هذه الآلام يمكن أن تستكين إلى السر وخاصة في فصل الشتاء، وذلك لأنه لا يستطيع الانسعاء عى هذه المسافة التي يحجمها، وتردحه حرارتها، ومفيعن ارتفاعها — ترفع شموعها الحرارية النارية السووجه، تكاد تلامس تلك القرب المسكونة المعطوبة وتردحها من الغشاء، خاصة بعد يوم صعيد أو يوم فاس شديد البرودة كها<sup>11</sup>

ورغم كل هذه الحرزوة المتعنه، لم يعب شمعفت حرارته بلابانية جده الصمم، يكاد الرجل المنبسي اليوم بشعر بقشعريرة الفرس في جسده ويكلم حقوقي ممص في الجانب الأيمن من أسفل ظهره. في أصغر إليه صعب للمكتنزه، إذ حدثت الأشعة الفيزية أطراف الأعصاب التي تصرب ونسب كل هذه الأوجاع والآلام المصه

لا يمكن أن يكون هذا أول شياط الذي كلل غالباً ما يصح بها للربيع قبل أكثر من ربع قرن. ورد الرجل في أصغله مسافلاً ومصيفاً لابد أن ثمة شعيرات مناجية هائلة دفعت جو الفكرة الأصيه عامه، والعراف خاصة، للتعبير بحيث يصبح شياط فاسياً إلى هذه الدرجة<sup>12</sup>

هكذا راح الرجل المنبسي بمسقل نصه وينشط في التفكير، والأفكار، والهواجس، عما يسمى بنشب "الأوروم" ورياده المعروفة والثلاث البيني، وطلع الأشجار، وإعدام الملايين من الحيوانات من أجل المتاجرة بها، ذوب الانتباه إلى ما يسمى بالتقارب الكوني الذي أبدع الله ميراثه

ولابد أن كل هذه الحروب والأسلحة والتجارب النووية، العائله منها والشلج، وطرق دهر المعافاة والتفريجات الإشعاعية — وما إلى ذلك من أمور غالباً ما يهرع عجب أو يمتنع إليها كتفكير رزاء محللين، وباشطبي صحفه وسبسه من إاعة النبي سي (C) (13) المصلة لنبيه، والتي حذرت بالمصدايق والأنوع إلى آخر هذه التتملات التي شطت دهنه قليلاً عى ضوء هذا اليوم المتقاعظ وغير المعادي

بيد أن هذه (الفرات الموحوجة) لا تني تصرب بفرقة بفرق ما تعود شعيرة الجسد الحاحيا بشدة من جديد، وسفعه دعماً للدهوس من استرخائه الفلق، كما لو أنه يريد أن يتخذ قراراً

لم يكن يعلم من قبل، وأنه لا يريد أن يصعب حتى أدات نفسه عن حقوقة مشاعره بشئ هذا  
القرار الجذيد الذي لم يصبور أن الصاعقة واللحظة الزاهية ستحكم به كما لو كلف حسنة أو شراً  
لا بد منه

ولذلك تحرك صوب مشجب ملائيمه الذي لا يريد عن مجموعة مسابير رف على الحائط،  
مثنية بوجهها "يوسترات" إعلانية لشركت المطور ومواد التجميل التي كان يعمل بجزئها في  
يوم من الأيام، هل سوات عديده، والتي غالباً ما حار جوجوه للمناقبه الأكثر جمالا ولده  
شهرانيه، وبحيابه، متحجياً لترويج ومثليه البصنع التي يعمل عنها. وعلى أي حال قد سار  
يتشاقل دي الصنن عنه، وجزءه الداخلي هي تعجب هذا القرف، ونقل قصيه حصه في مثل هذا  
اليوم الذي سار فيه جهداً استغنياً عظيماً لا عدل، وجبه ملغشه للشهيه التي قبلها ما سرح له الكهرياء  
الوطنيه أن يحصرها من خلال وضع الفحاح المحضر في العرق التركي مع صينيه مفتلة  
بشرائح البطاطا والقمط والمصل والطفل الأخضر وحتى شرائح البانجول المرع بمعجون  
القمطام وكفيه محتله من الملح والفيولات والذوق. الفج الوجبه التي عيشه قني غالياً ما يكون  
الوحيد في يومه إذا استنبا كروب الطيب الكبير الصباحي المبروح عله بالقياس، ثم الكمية  
المعزولة من العاكبه الطازجه في وجبت

سفر الزجل يتشاقل روحه ونفسي شديد رغم انها لميقت لكثير من اربع خطوات ما بين  
الصفا الكهرياءه ومشجب ملائيمه في قرأوية اليسرى من عرفة قميصه<sup>19</sup>

مَن يديه الي برنته السوداء، افاحمه السموك، التي جرب العاده عدد العرايين تسميها  
بالعباية تدور في شلم رجوله الاعمال، في حميميها وصفتها وطريقه لبسها - كلها أمور تدل  
على انها (عباية) رجاليه وفي كل المنيبي يوصل تسميها حتى في عرقه عله بالزيه، تميزها  
لها، واعتبرها ومعرفه بها كما لو انه لا يريد أن يرتبط بأي شكل من الأشكال، ما بين نظراته  
المسليه الدونية للزمره وعنايتها، باب المخلط القشرية التي يحور إلى المجمع البطوريكي  
المعطل وبين نظره الاحرام لسطحه الفصائل القيله الرصينه، فاحمة السموك، التي بعدها أعلى  
قطعه ملائيم اشترها في كل حياته، خلفه في السنوات الأخيرة

وما أن وصفتها علي ظهره وادخل يده فيمري أولاً كعته، ثم اليسى، حتى زاد من رفقه  
انصفاً وشيئاً لمتغير مضمونة ومنظمة وهي تحوي جسمه كاملاً، من الكففين حتى كعبي قدميه  
وبذلك تصبح جزء مع صلبه بالعه الوسطى التي تعزل ولا تعزل، اللغه التي يتحدث بها ولا  
يتحدث في أن واحد، كما لو أنه يتحدث لنفسه فقط بكلام واضح مسموع دون وجود سامع في  
هذه الدور غير نفسه ذاتها

- نعم انها منه وحدهمين يولاً بالميم والكامل - صحيح أنني استميتها بالذئب العرانيه  
بعد حرب الكويت القميه، ولم يكن الناس بعد يسميرون ملائيمهم بالذولارات، هو أيضاً لم يكن  
يحبس بالذولارات، غير أن بحثه عن رزق جديد وعلى وطن بديل يجتنب فيه الحروب، دفعه  
للذهاب إلى الأرض بوصفه المعد الوحيد في تلك العره لمركه سفر العرايين وسها بتطوق  
إلى بقاع الكره الأرضيه، إذ تعرق اقرباء لهم في مختلف قبائل والأصعق هرباً من الحروب  
والعنف المبيهي، ونحن عن ومقتل زرق وتطوز ومو جديد - وعلى أي حال كل أحد يجار  
الكساف في مدينة (اربت) الشماليه قد طلب منه أن يجلت له من العراي ما يسمى بعباده (الهربز  
- داب التيراب، الثلاثة) كعلامه أو ملركه تحذره منعه يرد أن يخبئها لنفسه، مع التأكيه على  
سواد الذوب وسنك الصنن وجمال الفرحه وما إلى ذلك من أمور كل قد سجلها بوره خاصه  
من أجل أن يرضي هذا الزجور الأول له في الأرض كي يت حصر المحبه والتعول في مشرعه  
الكبير بعيد الوطن والبحث عن مفاد جديد للزرق والمط الحياه

على هذه النية اتعب نفسه في البحث عن أفضل المرافعات في ذلك الطلب العريز وحتى

عاد البرودة التي منسكه راح يستحم الحاضنة الإلكترونية البدوية الصخرة لتحويل نفسها من الخيال العراقي إلى الدولار الأمريكي بسعر السوق انذاك ثم بما يعاقله بالتدبير الأساسية فوجد أن ثمنه يحدود قيمة دينار برسي وما لم يسمع الرجل الارمني يبيع المنة حتى جعل كما لو أن أفعى لمسه على حين غرره مسعرا من غلاء هذه (الحيادة) رغم اعتزافه بوجوده مماثبا لإحتجزي والجهد المتدول لتطوّر ها وخشيتها وحظيتها على الطريقة البدوية القديمة التي نطقت بها كل المهراب البدوية أصغفه إلى السواء الهندي وشرايط وحبوط الزحرفه ذات الألوي الذهبية المتألمة، وما إلى ذلك من المتطلبات اللعبة لتحويلها إلى ملبس أن يطوله غير علية العوم<sup>١١</sup>

ولعل التاجر الأرمني كافي قد ارتكب في مسحه حساب صاحبه العراقي أثناء عملية تحويل العملة العراقية إلى الدولار، ثم إلى تدغير كرتنيه، لذلك كافي زارها باهضة الثمن في حين زارها العراقي زهيدة انطلاقا من المثل الشعبي الفارج في السوق (الغالي رخيص)، فهي، لمعاسها وزوعتها، سمحو مثل هذا الثمن.

كُنت حائرا بين أن أقدمها له هدية مجتنية، وثقافية الكرم العربي الاصيل، أو ان احتفظ بها لنفسي، رغم أنني لم أجرب في حياتي قط مثل هذه النوع الشرقي من الملايين وبليت عربي الطراز في كل أمر حياتي. لكن الله قضى أن احتفظ بها لنفسي بعد أن سمعت ربما كلمة غير طيبة أو قهقت من الأرمني أنه لا يستطيع أن يشترها بمثل هذا الثمن كما لو كان مغلوبا على أمره. وألف ألف مرة أشكر الله على أنني لم أهدأ تلك الرجل الذي تظهر خيافته المقلية بعد سنوات، وإن كنت على وشك أن أقدمها له لولا رحمة ربي. صحيح أن ثمنها لم يكن بذي قيمة تذكر بالنسبة لي آنذاك، وربما حتى هذا اليوم، لكن للصحيح أن يملك الإنسان النافع الطريق السليم، ولو كنت قد أهديتها له لشعرت بحمرة بضائية على حسرة المال الذي لم أستطيع استخراجها من بطنه الاثمنة لسنوات طوال ...

نصر الصعداء وشكر الله على كل شيء، وعلى هذا الأمر خاصة، إذا اكتسب هذه "البردة" قيمة بعينه في مثل هذا اليوم العزيز للشهد البرودة أصغفه إلى قيمتها كتحفة شرفيه ما زالت جميلة ومهيبه كلها تسبح عنده منحل<sup>١٢</sup>

ولأنه شيخ عتيبة عاد إليه حربه الذي اعتراه قبل بفاقر، قبل أن يصطر لمده إليها ويمسكتهم اليوم في داخل البيت لأول مرة من أي إصاهاه لأها كتب ومزالت حتى هذه اللحظة محصصة بالاصحاب الحارجي في المناسبات والأعياد والفودج - وحيثما تعطي ملائمه المنزلية حين يطرق بعد السب عليه، أو حين يرحل في هرب الصور والنفال المجاوزين لصومعه فوصعها على كتفيه ستره ملائمه المنزلية التي ربما تسرب اليه على الزمن ويحول إلى ملائس بعينه عن ما يسمى اليوم بالموضة (المودة) أو الملبأة المظهرية التي يسعى الناس إليها. تسرب الحرر إلى قلبه وزوجه مصاعفا أو لنقل مرتين مرة لأنه استعدهم داخل بيته، ومرة لأنه لم يك قد حسم أمره قبل هذا اليوم للعين واستخرج مطعنه الجوخ القديم من بين ملائس قديمة كثيرة مكوّنة منذ سنوات طويلة

كافي قد وفق يوما، أمام احد محلات الملابس الأجنبية المستعملة (البالات/ اللتاكاف) في منطقة الباب القروي ومد يده إلى مطحف رمادي جميل، غير أنه تذكر فجأة مطحف الجوخ الأحمر الذي جلبه له صديق عزيز عند عودته من زيارة للنس هديه في مسيبت ذلك القرن المسيد إذ كل الصداقه كنهها، ولحرقه العربي طعمه، وللسراب هبابها. ولذلك سر على ما أنزل يده عن المطحف الرمادي وراح يمسأله فيما لو كافي الله سيعتبر هذا الثراء بديرا أم لا<sup>١٣</sup>

صحيح أن ذلك المصطف الأحرر عقيق، بل ربما نكته الجشرف ولم يعد صالحاً للاستعمال حتى ولي كذب تحفته وعديه بالإسبغ والمبيات الخشربة. بل أنك لم تظنه حتى قبل دخولك السجون لمدة شهر بينهم كتيبه قبل سنت سنوات - لكن الصحيح أيضاً أن الله يلهمنا بعد التذير حيث وصف المنزورين بـ «يحوون الشياطين» فلا بد أن استرحجه أولاً وأخيراً إلى كائن صالحاً بعد الاستعمال المزلي، إذ ينبغي لا إحصاء إلى مصطف حين طرح وتحرك حتى أنني أتفرد من جراء الحركة في قلب الشتاء. نعم نكتفي العبادة الإنجليزية للهرز علامة الأبرار إلى خرجت في أبريل بر. ف. ف. ف.

هكذا فكر الرجل. وهذا هو سبب حزنه وألمه الفتي.

لقد نفاست عن هذه المهمة - مهمة إحراج مصطف الجوح اللذي - لما يريد عن شهر كامل كل مرة أقول في المرة القادمة. وبعد عن وكل مرة أجد نفسي مرهقاً ومتعباً أو قمت بعمل أسلبي متعب كتنظيف البيت أو غسل الملابس أو إعداد وجبة طعام لذينة ولكني منعه، أو عوده من مهمة حلج البيت، وما أفنى وأصحب الحلج أنه الصبح والإزعاج والأحزور، حيث الجحيم كما وصفهم سائر.

هكذا مررت الأيام حتى وقع المنذور واضطر الآن لاستخدام هذه البردة اسخداماً في غير صله، مزدحماً كما لو أنه كسر ناي من فوايف حيقه القهقهه المصطنعة كما لو أنه يحشى من ثكل يسبح عباده الجميله من جواء الحراره الشديده للندفة اليابانيه. ولكنك حين عد إلى الجلس جعل ثمة مساهم بين فناء وجه الصفاة ولا سيما في الفء شمل كيقه لحظه بعد أن تحرك ثمانى خطوات وحرك يديه وجعل جسده منحنياً للحظة كي ياهد العبادة المصطنعة موصفاها السليم على كتيبه وتلف بالتملم والكمال جمده الممتلي نصف امتلاء.



اه من لذة الفناء المسرحية الرائعة لولا هذه الفترات القطنية، وهذا الشعور بتعجز والتعب من جرة الشيمووجه المنكره التي ولتها ونصبتها حروب ومبارك ومصائب البلد<sup>١٤</sup> أه لو أن بي هوة لأقوم الآن وأصنع كوب ليمون مسحر من (الطوسي بصرة) يبعث الفريد من الفءة في أوصالي وبرؤي يمي أو يصغيه كما يعرض المصريون في مستشفياتهم للتقريونية الاجتماعيه الجميله التي لم اعد أشاهدها منذ اعوام، قد اهدت جهاز التلفز ووسعته بطيئته الكاروبيه المعاصه وطقه جديدة عن اللبب لأسبب لا أرتعب في اعاده التفكير بها - أو حتى معز. مكرهاه كما لو أنني أريد في أنني الماصي، أنني حياتي الساعه، مكتفياً بما بينه وبينه المديع لأنه أكثر راحة لأعصفي المتعبه، والأكثر فائدة من الناحية الثقافية والأخلاقه، خاصة إذاعة 33 13 C العربيه المسمعه.

هكذا حاور الرجل اعصافه، وطقف يفكر بصمت سنوي مطبق لا بشربه غير صوت المديع وبين الربيع، ونسقط الأمطار تشكل مسطعم، وهذا حلا الفراع العلام حتى من الشوربات الأمريكيه والمصمبات الطائره المواء كما لو أن الأول من سباط يوم اجاره عامة شامله للجميع<sup>١٥</sup> وهو أمر حسن، حيداً لو يتكرر ولو مرة واحدة في الشهر. ليله صعب كهذه واحدة في الشهر يا مغتر الأمور والأفكار يا رب. بهذا الانتهال كفت طلع روح الشيخ القصور وهو يريد اقترابه من المصفاة، يريد تعريب هراته العطنيه على وجه التحديد طرماً بالشراء من يد اليميني افكار الماصي التي ارتدحت في راسه وطقف هي. افكرته فجأة كما لو أنه بطرد للذئب، بطرد الشيطان! الأمل والزغدة في فءه الفرائز، في تلك المصمصف بحبي الكسباء المنصنين الشافريين كما لو أنهم جعل الجبهه أو ألبس المصمصف جدياً الذي يقف في الشوارع وهو راج عطفه

القوم الأغنياء، بتلك البلولة المشوية المشتبهة وهي نفع سار الرغبة وبحل الشوة والامتلاء يطرد الصبح الأمري وجواه رمصل وزيلوات الأصرحه الدينية ومعلم أركياها الله الصالحين من الأقرباء والأصدقاء بطود يتنزه من يده صاحب الأطفال، الماسي، دور في كروبي الشاي ياره وشرب العلكة ياره أخرى، فتجبل القهوه العربيه التي يصفها كما هي مره بلا سكرات يحد وجاب الطعم المشويه النسمه المعصمه يعطر التوايل الهنيه

ولذلك كاد يعفو لحظة كما لو انه انتقل الى عالم جنيد رغم قسمة، الى لحظة في عمر الزمن، لميت غير لحظة، اما في فضاء الاصايق الروحيه فهي - هر عجيب بهذا الإحساس تنتشر تلك اللحظة الروحيه هي كيقه كما لو انها اشعاع سماوي عريب كل يجناحه بين الحين والآخر، ولو مره في الشهر، ليسعد. هواء الجسده والروحيه التي نذا الر من يعصف بها كما يعصف بيزونه الشويه وصومعه الصنيه، وكل ما يحيط بصفيل وحته وحره المقوم، لمستاه تلك الاشراف الروحيه السبله التي تهب على وجوده في لحظة عفاه غير مصوده، أو من حلال حلم يعطه هو الآخر عابر وغير معصو-

مرتب الثواني والتعلق والساعف في تلك اليوم الشاسي القلبي في الأول من شباطه اليوم الذي كفي بقي ربيما هل فز من الآء حتى غابت ارجعاف الجسد والام المفاصل والنفوات تحوره وتنفعه نفعاً للمصوم. إلى الطيف العلوي من اجل استعراج معطف الجوخ الأحمر اللدني - يا قوي<sup>١١</sup>

صرخ الشبح وهو يصيح كعب يده اليمنى فوق السجاده الموريه الحقيقية، ربهه الثمن، ليسمين يوده على اليهودي يد في وجد ان لا مخلص من العيام بهذه المهمه، هذه الليلة، رغم شدة صعبه ونعبه وعدم رغبه للعيام بهذه المهمه في هذه الليلة خاصه

وما ان اسبك بمعصمه الذراير من الحثنيه الصاعد الى اعلى حتى أعاد صرحه المعصاه "ي قوي" اذ شعر بالمريد من الصصف، مبدئاً في اعصافه الداخليه "قوي يا قوي، يا مالك الملك تعطي الملك من ثناء وتزوع الملك ممن ثناء نعر من ثناء وتدل من ثناء بيدك الحير إنك على كل شيء قدير"



وأخيراً وجدتك يا معطفي المهمل المنسي عريب اللون، متين الصمعه، يا من شاركني العصورات والأوجاع على التوالي ويعتصم محضاً بصمتك المهيب لمهبل كاذك روح الزمن، كاذك الزمن المصري بأنه قد كتب أقرأ الألب الرومي وهرني قصه (عوغول) الذي بحث به عن معطف تلك الرجل الممكيز، عريب الاسم، الكلي الكليهنر، بطله العلوي في مفاصل الوطنية الكتابية الباعه، حتى اصبح عاجزاً عن استعراجك من كومه المهمات لأعيد إليك الحياه من جديد كنسج ووقع الأمر سبيل به في ناعلت الأمور والانتباه، صروف الزمان وطروف المكلي على حد سواء

- لا بعيد ولا تكرر القول هكذا كل الرجل الفنين المتوحد يحاور معطفه كما كفى بعمل بطلا تشويحوف و"جكر ايمقوف" مع حصتيهما

- لا نجد ما يحره الجميع بفتشاء شبل اليوم هراء ومتمخمي للكمبيوتر والإنترنت لأننا من عالم غير عالمهم انعم هذا الأمر يا معطفي العرير لم أنه عصي على الإنذار والتعزير<sup>١٢</sup> مسالم الرجل ببلأه المنعرب من حوال الطرشى هذا، ولذي احد يتزايد مد ان

سحل عامه الجنب بعد الستين، كما لو أصابه حرف سكر بأكبره الأطفال باعيا ميلا هم المنتظره

أنت لي قوة ردت عجورا وهو ينهض غلر الزم عن معطفه الذي كلفه جهدا صديا أصافيا وهو يسيطر لاستخراجه في هذا اليوم المزهو نانه، وينزل عتبات السلم الواحد تلو الأخرى بهتوه متقصد ومتعمد هتوه شديد تجنبا لمنطقة العمر الآتية لا محالة في يوم من الأيام

بعد أن مسح جسده من جراء هذه العز كاث، وأعاد نظيق برسته في مكتبها المعهود، راح يزرر معطفه ويجومن بيده بين رواتيا وجيوب هذه المعطف المتين وهجاء احسن يوجب قلبه بنصاعده وهو يمد يده اليمنى في الجيب الأيمن العربي من الثياب، وهو يمسك بورقه، ورقة مجهولة ومنميه، مجهولة كليه لاهه المنعب، وحين تخرجها بهت وهت هاه حين وجدها ورقة بديه حمراء من هه الحزمة تدفقر المتفرسه؛ ولما لك وجد نصه يتسم من مسمم قلبه وهو يظنها ذات اليمن وذات الشمال

من الوجه إلى النقا

ومن النقا إلى الوجه

كما يظلب خبيته ودهشته، كلفه يظلب حيوانا غريبا، وهو يتسائل

— ماذا أصنع بها؟ ومن متى كانت تزدحمة في معطفي القديم هذا؟

عند اللجوليين أمام المنقلة وهو يحاول أن يتذكر لحد مره تعامل بها مع هه العه من القود، قبل أن يموت وتلفظ بعضها الأخيرة سكر التمهيد للحمله الأمر كيه للأطاحة بتقدم حسين الذي كان قد طبع صورته على كل هاب الصله العراقيه تب هيبت الشناير الحميمه الجمر، التي أعاد النمل بها وسكر هجاء في الدوله لم يد طبعها انداك وأهم البيك المركزي يطبع هه المنين وحسينين بيلوا تبصحيه الثلوث، ان أصحح الثقلوب تصطرون لتبع كل ثلاثة كيلوات من المحصرات بهذه الحزمة وعشرين بيلوا الحصراء حيث ألوجه لصادم والحد لحدول لاهة؛ وذلك لاسيحه علاه باقي هذه العه الحصراء لو أراد المرء كيلو طماطم واحد أو كيلو بذنجل فقط. ولذلك كان عليه (مرعسا) أن يشتري بالورقه الحصراء أكثر من مله أو عدة كيلوات من صنف واحد، وكان يصالح كثيرا ويمشيط عسبا لهذا الأمر الذي يراه شكلا من أشكال العيب بفره الأحق، وهوصي الحياه، ولا معقوليه النظام الاقتصادي الذي لا مثيل له بين النلس المجاوره التي كل يروها، وكذلك الهند وهيرس وغيرهما من البلدان

وعلى حين غره تذكر انه كان قد اشترى بهذه الورقه الحصره طليقة ببعس قبل أن تتحول عمليات بيع وشراء البعس بالمعروق / المعرد أيام الحصر — ثم عاد ببش دالكرته فوجد أنها كانت في أواسط تماثيلات العرب العثريين ذات أهليه وقبه كبيره

\* يا امتر، نحن مصر، عندنا كيلو اللحم بحمسه نسل وقد عد الثعلل المصري الأحول دعه صوبه عليا وطويلا لوارى رجه ارتفاع هذه اليمنى بوجهي بعد أن هرق أصابع يده الحمسه للتاكيد أن كيلو اللحم بمصر يباع بما يقابل حمسه سنتير، في الواف الذي كان يباع ببعدا يديتر ونصف ليس إلا

ولعل هذه الذكرى، وذلك الإشارة الزرقية في قلب المستوده بوجهه مع ارتفاع صوب ذلك العامل المصري المدهش لغزق الشعر انداك — لعل كل تلك التكرات الشريفة المتعاقبة قد رعت قليلا صمط بعه وحراره حمده فقام من ريب السهارة الكهربائيه وانجه نحو سرير يومه ريبا من المتياح وهو يتذكر كيف كان يشتري بالفره ذاتها وبذلك الحمسه الحمراء، عشرة

كياوات من الملكة لاجئمة المنوعة التي تكفي عائلته الصغيره مدة أسبوع دور حصاب أو تغنين في الأكل

وحين يبات أم كلثوم نضج، هي تلك الليل الشاطيء عند الرجل بمعطفه القديم على المزير، وقد أصبحت محفة ريش الدجاج العاليه [التي صحتها والده أيم الخير والعلماء] سدا لظهوره وهو يشبك بيديه وراء رأسه فيسمع إلى "الغنية"، ويشكر، ويحول دور حصابه — حمسه تدنير<sup>١٢</sup> هل انت مجبور يا رجل لتشتري جمل ويسكي بحمسه تدنير<sup>١٣</sup>

هكذا صرخ زميله الصلبي وجهه حين كانوا في سريره واحده في اوائل سبعينيات ذلك القرن الصعيب، كل مطلقا يرجح للمزيد من المكافئ مقابل كثافته صفه الصعيبة، شبه الأدبية عزيا فاصفا لأهيا اعجبته المأزوراه العطاره السراميكية التي احسب لدر الويسكي وحتمت ظليته بالشمع الأحمر منعا للتلش. هاروره بنيه ذهبيه، أو حمه هنيه، لم يكن لها مثيل في السوق في محلات المينوريات الروحيه المعاده انشراها من شعور زميل احزله كن قد جلبها من "السوق الحره"، أو من معرفه موهدا على حصاب النوله، هي الاوعم التي لم يكن العراقيون يعرفون طريق الحارح الا بإيجاد من التوله أو من أجل الدراماف العليا التي يطمح لها أبناؤه الدوات أو علية الغرم

انسي انويسكي خلال دوسين، وبقت فاروره به تحفه هنيه استعجمها لحفظ الحل بعد الزواج يا للسنوات، يا لهذا الشياط المختلف عن بقعه شياطلف العمر الذي صار سريعا مثل قاطرة مجنونة جاشعة بلا عقل ولا هدف

حسبك لدر من قدي لا يرحم ولا تقدر عليه<sup>١٤</sup>

هكذا احتلم صوت لم كلثوم الصباح الحزين بهمة الماضي القنق، ومطر شياط المنهمر ليلاء، والراس بين كمر به صسدة وهو بوغل في البحث عن اقدم الذكريات

والأول مرة، عند سنوات طويلة، نسي لو ان عرفه محبته هذه سكتي فجاءه للحيلة الأسرية التي ابعدها لأول مرة نسي لو كذب اسمه البكر قد جلب أحماده — إن كان له أحماد — وكذلك ولده المثلل الوحيد الذي راع مريعا، وظهر بعيدا، عن حد العن القديم بل نسي لو أن صديقه لاثير يظنرق بعنه الساعه وضعه عقلته وأرجلته، فيحب الحفيد قلب ليستلي اليق من جديد بالأطفال والصحب ودخل الأرجله وهاجيل الفهود الحربية المبره الضميه، وهو مسند على المزير ناره يطلب رفع صوت المتابع، واحزى قدح ماء

بهذه الصورة احتلمت الأماني بالذكريات، بالامام البهظة واصغلت الأهلان، بصوت السمودة أم كلثوم ودخلت جلبة الصديق القديم، وحنمف الإسه البكر والولد العاق، وأحماد العيب — تنق الماضي مختلط بلريح حاصر زهري، سحري وغير مربي، وهو يحول أن يزيد من صمط بيده على قفا رأسه كما لو أنه يزيد أن يساعد الرأس المنعب — بنينه الممتدكين — للتحف عن المم، ويحنه على التسكر سكر اول ورقة ندية حمراء من هه الحمسه تدنير تذكر أول روية راءها لتلك الورقة الصخرية الأسره التي لم يكن لها وجود في السوق رغم عمله مع ابيه حين كان طفلا صغيرا، وها هي تعود اليوم بعد حمسه وحمسين عاما لا وجود لها إلا بين يديه ورفه ميه مثل مزاد مهيمه أو صوره عييه ممرقه لا احد يلتفت اليها، وإن جلب لك شيئا تذكر ولا سيكرته، ولا علكة زحمسه — بل لا يسمع لك بالحوال في أحدي دورات المياه العامة لتقصي حاجتك مغفلها — ميسمرون منك وبطرون لك ترينه، ويشكون بوقاك النظيره، كما عجنوا من بقر أهل الكهف التي فصحت لمرهم، مذههم، وبوا عظمهم كجره من التنازيع جره من الماضي<sup>١٥</sup>



إنها ورقة حمراء جميلة ومدينة الصنع (سويسرية الطبع) لكنها مقتصة، لا أحد يركض وراءها، هاشمية وغير مرغوب بها مثل حياتك، لكن اليوم عليك أن تشكر أول ورقة حمراء رأيتها في حياتك، وإلا فلي كل شيء منك قد أصبح بلا طائل وقصير ربح<sup>١٤</sup>



أو تلك الأيام، تلك الطعنة التلقائية الرابعة، أه تلك الأيام أيام حياتي العجيبة كنت أصغر في السوق مع أبي، في ذلك بقلته، قبل أن أدخل المدرسة، لقد تربيت سرياً منذ نعومة أظفاري كما يقال، وعلى الأوص، على الحد والقنص، والتعطل مع الزبائن، واحد الظهور منهم ويرجاء ما تبقى بهم من حقوق وكسور، غير في نوبنا في منتصف ذلك القرن السعيد، القرن العظيم، في منتصف القرن العشرين، وكنت تعوداً معنيت

فلس، فلس، عقدة، فراش، حمصة وعشرون فلساً، درهماً، درهمين (مئة فلس)، ربع دينار، نعم كل شيء ربع آخر ورقي أصغر لكنه قليل الاستعمال، وكذلك نصف الدينار، وحتى النيزل ربما كانت النقود الورقية شائعة بين التجار، بين عطية القوم وليس في سوق البقالين أنصاف وأشباه الفراء، غير أن ثمة مكافئ معلوماً ومحدداً لها كأي بظهور في أحلامي الصبانية الوردية، كنت أراها ممتعة معلقة في بيلو (بيلوغ) الحسنة الشهيد ابن علي إمام المسلمين كرم الله وجهه ورسمي عنه

#### الربع الأخصر

#### النصف الحوري

#### الدينار السعفي

غير أن الورقة الحمراء العائنة الملعونة لا توجد ولا تعلق إلا في بزرع واحد من بيلوغ الحسنة، وفي نهار مفكته بأنه العنصر من محرم الحرام - يوم السبت - يوم تعصبت فيه النساء على الأرض فوصح النهار مطلماً، كسيفاً وكثيباً، لا تتقبله الروح، حاصه إذاً حالته الغير الأحمر قصير الدنيا كما لو أنها نهر سم يسكر الناس بحريمه قبل الإسم المجهور لثاته في صحراء كربلاء، الذي يعتبه الظلم كما يحب أصحابه وسامه وأطفاله الجريزة التي جعلت الشمس تكتم كل ما حلّ عاشوراء قبل أكثر من ألف سنة وما يهارب الأربع منه عام

هكذا كانت تصير الأمور بالظلم والي وموسى وزهراء فاته، وحيدة متعردة، تعلق مرة كل عام في بزرع "أبو هوسه" الأكثر أهمية بين كل تلك النيازق العبيدة الأكلان

وتلك الورقة المحرقة المعجبة كنت واحدة فصل، وحده في بزرع واحد، تعلق عادة في أعلى النيزل بعيداً عن كل الضحك ولولا فصل صناعي [الافهم] لما عرفت أنها النعائير الخمسة التي طلب سوابط طويلة - سواب جنة طويلة - لم المسها بيدي، بله لم أرها في السوق حتى بعد أن أصبحت شاباً، طلقاً في الثغوبه العامة

هكذا تقول التسمية أحدهم أهمني يوماً أن نظريه التسمية لأشنانين يعني أن الذقبة التي تجلس فيها بحديقة عماء هي غير الذقبة التي تجلس فيها والتك عازي هو جمة المتعددة، رغم أنه دقيقه واحدة في مائة الأرم من المرمبة الأينية<sup>١٥</sup>

وها أنذا أعود لأفهم من جديد أن تلك الورقة الحمراء التي كتبت تعلق مرة بالعلم في أعلى بيزو الحسنة المطبوع، بزرع بيت أبو هوسه المعصم، هي غير هذه الورقة الحمراء المستكنة العيسية التي وجدتها اليوم في مطعني للجوز القديم

فما الذي حصل خلال نصف هذا القرن فعجيب<sup>١٦</sup>

ما الذي حدث لتتحول تلك العلة العليا من النور إلى ورقة عيشية واقية لا ينفصلها النور إلا صافها في الطريق.

ما هذا النصف القرن العجيب؟

سحب الأمثلة متلاطمة مثل أمواج البحر في دهر شبحا الشبهي الذي أصبح عند حافة دهر السبعينات

هكذا أصبح عليه أن يستمع إلى صوت وحدى النكرية، وأن يستطيق العاصي أن يوغل في حب الجرح القديم، ويريل هذا الأليم والسير الذي تراكم على قلبه وعشى حقيقته البقية

من يده إلى عتبة السكفر المصهلة عند أغلب المختصين "المارلبورو" ليشمل واحدة منها لا ليخفيها، بل ليثبت نجاحها وسلي العروة بدخلى شبه معطر بشربه هواء شياطين الرطب بمرعة كما تشترب الجمره المنعمه الحمره صطرات الماء المساطة عليها صرة اثر صطره!!

كل لا أظن عن النجس من أن دخل نسي العقل والنجس، ومن أن شمع من النوع سكتور ذلك الأمل بالسماع كالكواسيت مثلا وقنوع البولونية المعطوه بغلب مسورة نباح في (الأوروريك) الواحد، إنك في كل أنحاء العراق، وسط شارع الرشيد، قبل أن يصور محله من مجمعا للدلالات، وقبل أن تنهب وحزى في كل صاحبه من صواحي بغداد العاصمه، وبقة من العراق - بعد أن شمع من سكتور الكبت البصاء والذهبية، وسكتور الكريفي والروثمال - سكتور ومزكف زمل ولي وصاع سبع من امور كثيرة في هذه الحياه ورده هبها، لكته يحتفظ بهذه العنقه من أجل رائه ما، رغم كلهم، قد ينهر السيكوره شكل من اشكال الكرم والمجاملات مع الشاي والفلكه أن وجد

غير أن دخال سكتوره هذه الليله كل له الأثر الخاص على روحه، إذ يحتلط بآثير السيده ثم كلهم، في جو العروة الشنقي، وهي نوح وتعود حبيبها إلى الزمن لن يرحمه مهما شكا وبكى ولن وانسحب

اشكي من حسان طوك اشكي من حرم عيك

بها الدخلى الضيق من سكتوره اليوم يشعر كما لو أنه يسمه إسمه بسوطه في حلقه هراء العروة بأحلام البعظه ووهام رحمة البشر التي يسمها لعائله الكبيره والأحفاد، سحب الأطلال، أرحله صبيحه وهي غمره وحرح المعافاة والحال تنفذ الجزاء، تعود وتودي من جندبه، ثم يصوب إليها المرشد من الفار المرشد من اصعالت الأحلام، فتتد أكثر ويلج السوال بقوة - لماذا كتبت الدخلى العنقه الحمر في نزع نيب (أبو هوسه) صطره!!

تساعف الروح بحث العقل على أن يجهز عصفه بالرميل المنطق لبعض في تلايف الذكوره، في أيلم النور العنقه، في تلك الأيام المعنوه في صمعي ملك المعنر من معزم الذي تسبح به السماء - وتكعب الضمير - وتصحب الأرض بعبها، وسيل الدموع من العيون وتلطم الألف الأوجه والصور، ويعدب الملاسل ظهور التوابير والنمير و

لا بد أن الليروي يعود لبيب "سيد" مشهود له بالكرامه عند الله، وأنه يعطي الشارة والمزاد، كما أنه لا بد أن يشفي المرضي بإذن ربه وصلواته وعقه - بل ربما كتبت سماء المنينه (العواقر) بهيلى من يركت ذلك السيد الذي يحلط بنبات الأرض = المعطوره منها حصه = بعيه مطبقة معصمه بالدعوات والسيريك وأيك من السكر الحكيم

لم تكن تعرف شيئا عن هذه الأمور، بعدة كتبت طعوله ربه برامة الدنوب المزعوم من دم سيدنا يوسف كما يقال في التعبيرات الإثنيه الاستعربه المكره

برومة الطويلة هل الطويلة بويضة\* هل كنت بويضة في يوم من الأيام\* هل مزال كل شيء متروك للزمن\* حينئذ للزمن قلبي ما يرحم ولا يهتر عليه<sup>11</sup>



مع أنني أعرف مكان انطلاق موكب التعوي الحسبي الذي يحمل بيرغ أبو هوسه دا النواير الحسية المعلقة في أعلاه، التي لا تشاهد إلا مرة واحدة في العام، أشكل ينطلق الجهة الشمالية الغربية لمدنية المنه، جهة منطقة (النحس)، ثوب أن أعرف لمدن سميت المنطقة بالنحس حتى هذه الساعة ربما لا تكترها وأكتب عنها في هذا النص\* - مع أنني كنت أعرف تلك الانطلاقة من بيت المبد أبو هوسه، غير أنني كنت أسهل ذلك الموكب من وسط المدينة، ههنا يسمى بمركز الشرطة والقروى، حيث الساحة العامة بالقراء (المحافظه) التي تتلاقى بها موكب التعوي وتقطع، لكنها في نهاية المطاف تسير بقطع حلال الصار من فصل بعد فصل وموكب آخر آخر، هي حركة مطبوعة عظمياً عليها كلها تسير محيرة تسرع المكتبات الذي لا وجود اليوم فيه لمكتبه، وفي وقتها يتبع العرطسية النجارية خط ونيس الجرائد والكتب والمجلات كما كان عهد الطويلة والقراء والكتاب - كلها تسير محيرة تلك الشوارع المهيبة حيث البناء الطوي يستد إلى الأعمدة والركن الكوكبي الحربية العملاقة كما هي الحال في يمداد القديمة، خاصة شارع الرشد العري، كلها مسجحة نحو الجهة الجنوبية الغربية في الصوب الكبير حيث حسبي بيت القروى بها القراء والنبوخ والمباني المصموم والقروى [جمع رادود - قارى حسبي] كلهم يمشون فسه نوره الحسبي بين شباب أهل الجهة ممعة ومرصعة بلباب الشعر وصناعة الكلم، وبلاعة الحطباء والقوانين، وحكمة الدهر من المملسين، وما إلى ذلك من يتبع النظم والنصيب وكثل المنهج لال النيب مع شتم الكفرة الأعداء للمجرمين المضايع وكل ما لم يسوغيه الأكره إلا كسورة علمه بوحى بما أشعر به اليوم أو أستطيع إدراك معزاه العلم، حتى وفي كل تلك المعرى حصناً وعميقاً وملعاً في الآن

ولا ند أن الممنوع كانوا يرون أنه "في يوم الحساب الأخير، سينقش الحسبي ويعسوب لمعرفة من منهم قد تعذب في الدنيا أكثر من غيره، ويحسم جبريل الشرايع لصالح الحسبي، فيصبح الحسبي بذلك الشخص الذي ينتلج مفتاح الجنة لينهل إليها المسلمين الصالحين، وكذلك الخطاة الذين عرفوا الندم الصادق"

وعلى أي حال فلي ما كل منتهوي وبحلب لبني، وبحلب بحلبى بعيناً وعلياً، ويسبح ذو حلي لبني الصغير الخمسة الحمر، تلك الورقة النعبة العالية الباهرة في أعلى الشجرة (البيرق) فحسب - بل ما كان يسبح في محفل تلك قممته البيرقومي الشسولي المهيبة والمدهش بكتيبه وعمومه، ومشاركته ابتداء الولايه هه شبا وشباباً رجلاً ونساء وأطفالاً هو اليهود البلبلي<sup>12</sup> حيث لكل موكب من مواكب الولايه السبعة هه شبا الحاصل إلى كنف المدينة مكوّن من سبعة مناطق أو أطراف، يصم بينها نهر الحله ويصلها إلى صوبين صغير وكبير الصوب الصغير هه الولايه (الكليج) هه، أما باقي المحلات والأطراف فمن حصصه الكبير هه. كل الزمان مكوّننا صامناً هل أن نبحر إلى القط ونحلق الشف من الأحياء المنعزة المشوهة

تلك التحفة الفنية المنطقه التي يصممها الناس آنذاك سجزاً بالهودج، كانت تحمل في وسطها قبة ذهبية ترمز لمركز الإمام الشهيد ومنازل ذهنية غنيته كثيرة وصغيرة، عالية ومنحفضة، ومصايح لا بد ولا حصص بالنسبة لطفل صغير لم يحل العرسية بعد ولم يعرف الد والحصص مصايح موقدة يطلو به حزنه للكهرباء أو مصايح عطية ملونه، وأشكال وعلامات

ورموز دينيه متنوعه بما فيها كهوف ابي الصعل العفري المملوغة مع حرق القنور، والسمائم، ومصنّف صغيره وكبيره، وشموع وبحور وما إلى ذلك من مختلف الأمور كلها في ذلك اليهودج الذي صنع من الحنيد والحنيت على شكل نجيه تنكروا بتنجيه نوح عليه السلام، أو صغيرة النجاة، تحكّت قوامها (مدمتها) المرفعة إلى الاعلى بأشكال هندسية ورحرية مذهبة تدل على مهارة الصناع الحبرء والأسطوانات في هون الصادة والتجوة والخرقة وربما السيراميك وما إلى ذلك من أيدٍ سحرية بلزعة منهج للاباح ابداع الشعوب والفلوكلور حتى وإن جاء بصنع فطرية وتلقائية في بعض الاحيان أكثر مما هو به هندسية مبدية على العلوم النضوية المعاصرة والآلات الكهر بآلة التي كلا نألي عمل الإنلي<sup>١٤</sup>

غير أن هذه الأصوية الجائله المذهبة المهيبة، أو تلك الهو ج، كاي بوج في ليله من الليالي التبع المصنّف بطور- والامس والخلويات وشرايط الفرح والرحمة والمزهرات على غير العادة، ذلك بمسألة عرب العالم عليه السلام في كل ليلة من تلك الليالي - ليالي منهد السيرة الحسنية - تلحد طامها الملحمي والفرايدي مما كل دور في ملحه محبة اللطف المماوية التي وقعت قبل ما يناهز الألف والأربع مئة سنة وهي هذه الليلة - أنها النساء يردن خلاوة وطراوة وياحش ورقة ابن أو وره أو تمعه شمع أو أي شيء يقتضي به سبيلوع ويكثر خبرهن أو يصغر سراً في اليهودج بعد أن استجاب الله لمرادهن في العالم المصلي!!

هجملة عتد، في تلك اليوم الاستثنائي، الروح الملمحية الدارجية لمجمل مكونات المشهد الحسيني الترامبي بالعبادة على محمد وآل محمد مع افعال الطوب والإساور التي حد رمي حلويات "الطيس الشعبية" على رؤوس المتزكّين في تلك الكرنفال المحتفل بحرس العالم، وربما صماخ وغراب الصبب من وراء عماماتهم، إذ يرفض وجوههم بالعبادات أو الملاءات ويطلق تلك الرغزبة المجهولة التي تحمل لدى الفرح وشهوه العرس وكثرة الحياة بسير، وسطل نسير - على الرغم من أشكال القوب ومطاهره الممتدة - وكل الحياة طرفة عين هم، وماصي بهر مستمر الجري، ملاء مياه وشموع حبيبة

وعلى أي حال هل ما كل يدهني بذلك الهوج، أو بسعيه السادة لك، هو شكلها السحري العام الذي ربما يتطلب التعبير عنه كثافة صفحات كثيرة لكتب حبر منحصر في العون الشعبية أو البناوات الهندسية المعمارية، أو دروس لطبق القشوب والفلوكلور والآث الماربعي ومنجفات الهوى الفطرية والبدائية - وغيرهم من كتاب وروك وهافين - حتى أنني، بذي سعي وعجني لحمد وحب كتاب مصصبه وزرانية سهل من تلك اللوحات والمشاهد المانورمية حتى ولو بصور انطباعية واحاسيس تعبيرية جمالية بعيدة عن السياسة والدين أو المواقف الاجتماعية المختلفة (المصنفة المزدوجة) من تلك الظاهر التي سادت لسنوات طوال، وربما سطل سادة لحير من الدهر

بمع كل الشكل السحري الهسي المصني بتكوينه العام، بشموليه وكليته وجبروته بالقباس لهرمي الصغير، هو أكثر ما يدهني ويسحري ويملأ عيني الذي لم يفتح بعد جميع بوابه - صوه وبوز، خلاوة، زحرفه وبهرجه - كل ذلك في سعيه منوذه [بمكلها رجل واحد] وسط مركبه بطرفه حمل وتل بدائية أولية عريضة

وأعرب ما في تلك العملية ليست قوة تلك الرجل الاحتمالية الخارقة، بل دور به بتلك الأصوية المجللة بالحنيد والحنيت والستقر الذهنية والمصنّف والاشكال الرحرية الخ - ثواب عدم بين الشموع الحاشدة وهو يسمت هو غيبه مجهولة، قوة اصغبه لغوه الخارقة، من خلال طلاق صرخة عالية صوية هبة انهاء الدوران، مسبجة بالله والأمة الطاهرين وخاصة قوة الإسلام قتل جيفاره تلك الرمال، ولوليه الشهنين الحسنيين والجانس عليهما سلام من الله العلي

## العظيم

هل كل ذلك الرجل القوي المنتخب من بين مجموعة الرجال الأحرار المعروفين في القلابة وحاصله من هذه الحمايين والتباين العظيمين في القوى أو ورث الباء والتعمير يستمد منه في لحظة السرا لا عجزية التي يقوم بها وسط حلقه الناس من تلك القوة المجهولة العلية المصطفة لقوته الحارقة وحسب، أم لا بد أن يكون النساء ثلاثي يصعد تحت سطوة هاتين وأعجابه دوراً مهماً وكبيراً في إنشاء الرجل ورغبته في اجتراح حركة عجزية بخره لا يستطيع القيام بها رجل عادي على الإطلاق<sup>٢٢</sup>

لم يكن مطلماً بعد على بعد وشبك تلك العلاقات الروحية بين الذكر والأنثى، ولا على أثر النظرة الأنثوية في بهيج وشبب العجوة الكاسية في كمال الذكر بهر ما كنت جهل أثر الحرام العريس الذي يسمى بالهيمز الذي ينطق به ذلك الفعل المدهش لبند هزاه العلية، ويعري مظهره وسلبه، وأرجح الجواب الإسلامي هو اسفل بطله حيث يصعد عمود الحجب القوي المتيقن يستعده في حمل ذلك فهو "السحري العجيب، مستعدياً من قلوب نراع القوة وتوريعها الذي يعرفه الناس من خلال الممارسة العملية اندك دور نرسه للعرباء أو الهندسة المعمارية



لا بد من نمة شعوباً كثيرة في هذه المعمورة تحيي طقوساً وسهرجات بالقوامية أو شعائره كل عام، في وجه محدد من السنة، وكنت قد شاهدت يوماً قبلًا عن غراب دقائد الشعوب بما فيها الأوربية - والعلة المنجسية من مسيحية إيطاليا - أنه منطقة كاثوليكية لم تسهر كنية في - فهي أحد أم مشاهدتي تلك العلم - بل ربما أصبحت البرزخ مشهوره بكرامها السنوي شبه البني، نصف لوني عجز أن كرفال منه الطفل، أو المشهد الحسبي، لا مثيل له في الكون بالعرف أو ربه طفل في الحامسة من عمره، ثم السلاسة بالسيعة، وهكذا نوالك من المنور ويطع الطفل عن الدهشة = ويصحب كل شيء معلوماً بحكم العادة = بل ويندأ استنارته، مشاكره الجمع أو تلك الروح الجمعية العامة الشاملة بطوقها البنية حين يكون ابن العائده، من خلال تشكيل حلقه من طفاف اولاد (طرفة) المتخصصة بلطم الصور على وتيرة مسطحة

حلقه حاصبة بلطم الصور حتى تصبح حمراء، وذلك بعد نزع القميص أو إزال الجنب العلوي من "الشداشه" على الحائط المطلي الأبيض بحرم جلدي يند على البطن - حلقه حلقه أقل أهمية من حلقه صابري الطهور بملامح حديدية - بعضها مسن أو جز - بشكل مصدي ومعمد - تنس حلقه شبحاً المسني حين كل ابن العائده تستفها في حركة السير والأهنية، وتلي مسيرة وجهاء الطرف (المحلة)، ويسمى الحبول المصلحين بالسيوب والدروع والحد الحزبية والسلاسل الحديدية بعضهم يتلون حق بملابس حصر أو سود، والبعض الآخر يجسود الباطل بملابسهم الحمر الخوانية/ التلوية ووجوههم الجهم المنفرة كالشمع رائحة ثم راعوا الإعلام والبيارح المنفذة والمزينة بالأوراق المالية الموزعة باستنفذ الورقة النقدية الحمراء من هذه الخصمة بتأثير التي لا وجود لها إلا في بيرغ واحد يورق السيد "أبو هوسه"<sup>٢٣</sup>

كل هذه الحنفاء، والمتباين وراء أبناء مطلحين، بسيرور خلف فيلهد موكبهم المسجة صوب حشيشة آل الفردي في الطريق القصبي التي تفلطحت المسينة واتجاهها إلى الطريق البازل نحو الكوفة والجحف حيث العادة الدينية أو "المرجعية" التي تحكم بقوة الهيبة، والسلطة الدينية والمعتزلة، دون الحاجة إلى شرطية أو نواب قمع مسلحة

ولعل جسدي كل يصطرب يومه ويشعر جلدي وتكلا اعلى تقطع ويتصب شعر رأسي  
وذا الملح ببطوات عجلة وجله، مربية ومربية، أولئك الرجال الأشداء الذين يشارون بين  
المواكب المختلفة المنحذة وقد غصبت روعهم ولحت (تنترت) بالحلم الأبيض شبه المني، بل  
ان بعض قطرات دماء روعهم قد انصب بملامهم عند حواف الرقة أو على الأكثاف ككتفا  
مختزنات ذهبية مزلت منعه رعم جفوها أولئك الرجال الذين يسبحون دماء روعهم بعد أن  
يخلفوها ويسطفوها جيداً ليصربوها بسيف حذاه أو مدى طويلة تسمى القامت، ثم (يغيرون)  
ذلك الأرؤوس صفر حزين مع معج الأيلاق ودق الطبول:

حوفر.. طوط  
طوط.. حوفر

أولئك الأكثر قوة ورعية من التدفير الخمسة الحمر بحجة للملأ  
أولئك الذين لا يسمح للأطفال مشاهدتهم حرقاً من جدد الدماء في تلك الطوب الصغيرة التي  
ما زالت بمرحلة النمو، ولم تعرف بعد لثم والموت سنبلاً.. أولئك، وحتى تكون المدينة قد حلت  
من الأطفال والدماء هي الليلة التاسعة بوم أولئك الرجال الأشداء بمعايه "الميلينير" الجلوسه بهم  
بشدهم، وبأسهم وجبروهم، يمسكون دماءهم حرقاً على الحصن النسيج وهاهنا أسرته وأعراسه  
من الشهداء والمسيحين

آيتها الأيام المشؤومة.

يا أيام العذاب.

يا مناقها منأى الدم.

الظما يهاصرنا.. والموت؟

هذا الفارس يذهب دون رحمة، ودون توقف، من صفوفنا أجمل وغير الثمار، من  
نبيك.. واي من شهدائنا أكثر استحقاقاً للموت؟!

لنبيك العباس.. الفارس المقدام، الذي استشهد بعد أن قطعت نراعه.

لنبيك علياً الأكبر، وعلياً الأصغر - اللذين سقطا صريحين في نشوة معركةهما  
الأولى.

لنبيك الشهاب الذي نبل؛

لنبيك "قاسم" العريس المأساوي، الذي استشهد صبيحة يوم زفافه.

لنبيك باقي شهدائنا المختارين.. لنبيك.. لنبيك انتصار الظلم.."

ولئن ما هالني وأزعجني حين سمعت من هم أكبر مني سناً من أولاد محلتنا (الجباويين)  
وهم ينهامسون ويشيرون إلى أحد أولئك الرجال فائقين

- لقد ضرب رأسه بقوة شديدة، وكأبت القلعة الجادة تنزل إلى مهب، ولذلك نظوه إلى  
المنشعق غير أنه أصغر، هي الصباح، على المفارقة في موكب طرفة

هـ من تلك الأذن الصغيرة التي انصرفت مثل قطه لسه - أو هده جلي مدعور - ذلك  
الهمم الصبغاني المبهمة<sup>١</sup> وأه من ذلك للعل الصغير كيف يصور المشهد، وراح يصيف له من  
عذوبات جموح حيلة<sup>٢</sup>

تصوربك القشر بن دي الجوشن وهو يتقدم ويحطاب ابن سعد قتلا  
لا يمتد بك العصب، ما من أحد غري سيجز رامين الحمين، هو وأنا نعرف تلك منذ بدء

المعركة إلا يعرف ذلك يا حسين؟ وكما يفعل الذري ذو العز القليلة عندما بعض على الحمامة ويهشم رصعها ليستمتع به، كذلك شعر الذي لا يحلف، بمكة وحده أن يظلم الصبياء المنبث من وجهك بأنم الذي سيجعله ينهض من جراحك الواسعة؟

اه من كل ذلك الذي كل؟  
اه إنك الأريم المجهدة، ايلم الطعولة لأراهيه ولا أقول البريرة لأنني كنت قد تسامعت يوماً بطريفة شيطانية

\* إذا كانت كل هذه الجموع القليلة الهائلة العجيبة تصب الإمام الحسين الشهيد إلى هذه الدرجة فأي كان فئاس حين حوصر هو وعائلته، ومنعوه من شرب الماء لفترة طويلة حتى رأى مقتل ونده الرصع قبل أن تقطع بنا شقيقه، ويقتل جل أصحابه وأقربانه ثم ينحر من الفقا وتمشي نساؤه؟!

رسول يقول

السلام عليكم جميعاً، إنكم لأحد منكم في بئح الحسين بمعدى؟

— أنا هنا ماذا تريد أن تحذري؟

السلام عليكم يا أمير الأئمة، إن الأحول التي أحملها من فكروه معرعه لقد قصص على رسولك (مسلم) وأعدم وعبيد الله بنسمة لإرسال جيشه كي يسد أممك الطريق

— وسكن الكوفة؟

لرأهم السموت وقد استبد بهم الخوف وما من أحد منهم يجرو علي مساندتك تجذب الكوفة يا أمير الأئمة

تجيب هذه المتنبية المتغيرة ذاب القروات\*

لا بد أني كنت أحضي طرح هذا السؤال على غير ذات نفسي، أو ربما شعرت ببعض الإثم لتجاذري مرحلة البراءة بوف منكر حتى بدأت عياني تدور على وتدور على أيضاً بوف منكرو وينقل بصري من البحث عن استغناء محبين لنفسي من أولاً محطتي إلى وجود صديق ومساء حسانات، خاصة الوجود النبلاء لملهمه بملاءم مولا (العبادة) وقد أغرورت عيونهم بنموذج التهجد والحرر والحنوع، ونورت حدودهم بالماء من جراء اللطم عليها مثلاً كه رجال مواكب العراق الحسينية فاصبحت أكثر جمالاً وصفاءً قبل استئصال وسئل التجميل الصناعية؛ فاصبحت تلك الوجود اللوحة القانورامية الجديدة

ولذلك سقط من كرهال الطبيب الديني المفسر إلى كرهال البحث عن لذات الجسد من خلال البحث عن الحب، وملاصفت الاحتكاك الصغيرة شبه العارة لأنزه الرغبة الحسية، كما لو أني أتهرب من ذلك السؤال الموجه غير البريء الذي كان يمر وينصاعد في أعماقي دور أن أجد جواباً حتى سطوت عن حلفاء القلم وبراءه الطعولة والأشعث البدائي مواكب الجمال الهبة التي كلف جمعدها سبعة النجاه وهزج المحلة والساتير الأسطورية العليلة، وأصبحت نحو مواكب الجمال الحسية والذات المبرجة شبه المصنوعة، وشبه المخرمة اتجهت نحو هون وفداعت جديدة أفلام ونمائط ومعالج وكب وانتهاء لا فعل ولا تكتب حتى هرات رواية (كازينراكي) عن أعلاه صلب المسيح، متذكراً مبرس طغولني الذي ولد ذلك السؤال المجمع واليبعد ربما عن البراءة — بل في الحيلة ذاتها وخير الأوصاف، وندرك المغزب والخيرت، قد ساعدت على إعادة صياغة الميول وبلورة أشكال ومصياغف الإجابة عليه. وكاني اسمع اليوم ابن سمع كيف كل يحاطب الحسين الشهيد في سهل كربلاء الحر بين فلال "يا أمير، إلى حظي

عظيم، «عرف أن الملك جبريل بعنه قد مشط لك شعرك، اعرف أنك المحارب السعيد، وإن أمك ابنة النبي، «عرف ذلك ولا أجعله، وهي أعين أعناق قلبي احترمتك وأجلك كرجال الصعبة، ولكني مع ذلك عرفت على أن أترك جنيني بفلك هي هذه الليلة بعها، ليعني "يوزيد" أنه يهيني ولاية (ري) مقابل رأسك

يا أميري إن حجلي عظيم، ولكن قراري قد اتحد

— أني أشفق عليك أيها الرجل الجمشع: أيمكن لأموال الدنيا أن تغفل الضمير هكذا؟»

لقد اعادت مسرحية صلب المسيح من جديد لك المشهد أليانور أمي الحبيبي المذهل الممتلي بتشكال الترمسات المفسوبة على مسرح الحياة، بعد ما أجلب جبانته التاريخ وحكم الميثاق يوسفهم العبيد — وما يسمى اليوم بتكتكتهم التنفسيه والتفهم الفراعنيه — كيف يوسون الناس، كيف يجمعوهم ويهروهم في أن، وكيف يستحمون البئر والأعلام والدين والجور حيا والمصا أحياء كثيرة، ليحولوا دموع الصبا والنساء الجنيه الزرقاء الأعيرة إلى سموع تماسيح. وكيف يمكن أن سلب تلك المصائد والآلات الطيلة (الطيلة) الزاوية المشوبة بالمعلقة الجبانة، والبلاغة الجريئة وحلو الكلام وعسل الاحلام، التي فصلت دهرية عصمه داف محاولة خاصة جدا — على ورس مري جنا، والذي سيجو في عصور لاحقة مطا وإيحيا جدا

بعم لقد دارب — يا الحياة دورتها الطبيعية و غير الطبيعية الاستثنائية، ولم بعد مجرد هواجس وبسبب جلاص أو «الائب هواء» وأرجيح منصوبة هي الحقائق العامة والتهاء الطلاق ليسبي الأطفال بهارات أعينهم فيها موزونين — بل تحت طواحين هرب جماعية والآب جروب طاحنه، ثم محققات موعة بغيريات وعرف منعه الأكل، وأخرمه نفسه، وقفل على اليهودية، وعذابات عز مرجه، عذابات حوالت معي (السفتر) قراتي من متحف هي جميل [بحري] مثل الصور التاريخية الفلغرة، واللعلى، والصحف الهبة البعدانية الجميلة] إلى كومة رماد

لقد اجابت الحياة راتها على ذلك السؤال الطفولي الموجه القديم الذي لم يكن برينا وعرفت كيف تسير الأمور، وكيف أن الطاهر عز الباطن، ولماذا تعرضت كذب ومواقف الشكور المتسائل المعكر "علي الوردي" — الذي صبح المسوم وكشف أن تواجبه الشخصيه والصمير — هي مخدات معزز الكتب والمكتبات، وتباع على الأرضة مع الفصحف والمجلات عند مداهل الكرايجت والأسواق والساحف العامة كما لو أنها هصدق برار فلفيني هي الحب والعزل التي يحدتها كلظم المساهر معشوق الأمثال الجميلات

عرفت كل شيء، وزليت بلم عيني ما يراه الرائي!!

\*\*\*\*\*

أفلق الرجل السنيني على دانت بعنه وهو بحث القول، بعين موبولوجه الداعلي الصلابة بصوت صائغ تعرف كل شيء، وزليت بلم عيني ما يراه الرائي. وصحبت لو لم تكن العين بصيرة وأيد فصيرة، لما شكوت لعيز الله، لأن فشكري لعيز الله سلة. صحت ايضا لو أعطيت الحكمه بوف سكر، لأن من علي الحكمه فقد علي حبرا كثيرا ولا بد أن محاولة استعادة ما لا يصدقه، أو البحث عن من صانع، شكل من أشكال الهروب — من الواقع أو الشعر من صنعته مثل عظماء يسمون من حائل ههم وعطريتهم وأبائهم للعودة إلى المرحلة للرحمية السلكة الهادية إلى الفردوس المصور.

تخبر أن ما كل يوم الرجل هي تلك السيلحة الروحانية ببحر القمصى السلطان الأمواج هو



بحلولة براعة أو عدم براعة مآزال الطهولة ذلك سوال عصري حديث فيما لو كل مشهد التعرّبه الحسية، وتلك الروية القسوية للإسفل والعالم التي استحدثت القرواني الجاذبية وكل ادواخ انتخب والنواح وصرّب المنصور بإفخاف منتظم ونسبة ظهور الرجال والشباب واللؤلؤ بالسلال الحديدية، وحمية الروس من حلال عناية التطير وليس الأكفان. اكل كل ذلك أنشأ الفكر والثقافة الشعبية في حطب بيولوجي محدد يتصلصن مع الإمام علي وإلى اليب أم هو اعترف بالذنب والفسور ومحاولة لإسكات الصمير من حلال تكتيه وتقيبه على الموقف السلي الذي وهه الأجدة من أجل الوصول إلى مرحلة التطير والتفكير الجماعي بواسطة تلك العروض الإعرابه عبر أعده أحياء الذكرى والسلم وطلب المعرفه من العلى القدير.

ربما كذب تلك المشاهد البؤس، أو تلك الشكل المسرحي الذي ازبط بالقوى وتفاعل مع مغرمات وشعز وطعير تبنيه خيمه لبشكل صورة حت اعزاهي تبني وتطهيري بشراك فيه المجتمع بأسره، ربما كل يهدف إلى الأمرين معاً حتى وإن لم يفصح الخطاب الرسمي أو القول الصلّت عب يخلج في الوجدان أو اعلى الفهر (الخطاه) أو ما يسميه المحللون الصبور باللاوعي إلى كل هرباً على طريقه سيجنود هرويد ويودع أو "لا رعباً جمعياً" على طريقة ريك هوم ولوسيل غولدميل في الآن معاً.

ولذلك لاحظ شبحاً السبسي، عبر باده زورقه النشوان، استمران التفاعل والتماهي بين المؤدى والمثلي، بين حليل الدور والمسرح، بأرغم من أن المشاهد يعرف قصه استشهد الحسين مصعباً ولا يحتاج إلى أنزه بعر ما تحتاج إلى أنزه لصكب الدموع والقرات وبذلك يمدح تلك المشاهد البؤسومية المرفقه هسه لتأكيد المبدأ العهري بعر ما يظهر ويغير الذوب في أن فهي يودع الموسين، موبن ومشاهدين على حد سواء، بموقف فكري وحده ويضمن سوفي متعلماً مثلياً وتطير النفس من الإحسان بالذنب.

وهكذا كانت شوارع الحله، وربما شوارع مدن كثيرة لم انتهدها حين كتبت ابن الحامسة، هالمدسة، فلعاشرة هي الفضاء الواسع الزحبت لمسرح النعاري الحسينية حيث يقوم الممثلون بإداء أدوارهم بدءاً من الحركة الأولى لمنظم موكب عزاء المجله إلى المخرج بالمعنى المعاصر، وانتهاء بمجموعه (المتأهه) مع رجال هذا الطرف أو -ك لمشاركة ديناميكي الحركة الشبانية المعقله هي موكب محلهم لحين الوصول إلى حسيه إلى الفر وبني المركزية هي المدينه قرب ساحه (مسجد الأمين) إذ يتحول فيها الفضاء من طافعه المسرحي الملحمي إلى طابعه الحطائي بعد أن تحلل اللغة والقصيده، والمزنيك الكلاميه، نوراً بأزور من أن نلعي الإشارة أو الحركة إلى تنظيم هاعها وجعلها ملائم للخطاب بما هي تلك اللطم والصرّب على الصنور كوسيلة متميز من أجل التماهي مع الجو لعلام والتعبير عن المشاركة الوجدانيه بأصده محنة الطيف وبألب إليه الأمور.

من هذا المنطلق كل الرجال المتبني يرى أن صيغ الإيهال ككفاده والإستجاد والتزجي

يا حسين

يا الله

طوط... طوط... حيدر

تخرج عن بنية حداثية تتفاعل بها هذه الصيغ مع الإيقاع الموسيقي والحر كاث الإمامية (بم ذلك صرّب ولطم الصنور الإيقاعي) لتشكل ما يمثل الجوفه العنقيه في الأوبرا التي تمثل قصه مسرحيه أو تراجمتها ملحمية ذات طابع إنساني علم بعر عن هومو جماعية وأخرين ربما تصلح لكل العصور

فالتلوين الصوتي مثلاً، ونعني النصف واختلافها من شخصيه "مقدمة" ذات طبقة عالية وصوت ملاكي إلى شخصية شريزه او فاتلة كالشعر المجرم ربما كل ذلك التلوين الصوتي يهدف للتعبير عن الحري والإثارة أكثر مما هو خفيك هي او مسرحي يعتمد المشاهدين على إنتاج أو إدراج وإيداع تلك اللوحة البانورامية للمهجة المؤثرة واسعة لشمول

\* المصدر الوحيد لهذا النص - إضافة للذاكرة الطوقلية - هو كتاب "الإسلام والمسيح" لمحمد عريضة الذي وصفت اقتباساتي منه بين قوسين مزدوجين وهو من منشورات دار الهلال/ أبريل ١٩٧١م

وبدء كل مصنف أو الوحيد في هذا النص كتاب "الإسلام والمسيح" إضافة للذاكرة الطوقلية من خلة القول من ثمة كتب كثيرة معنية بهذا الطغس التاريخي الإيجاني غير ما تتكرر وتختلف في الوقت ذاته صور حياته ومفلساته ولذا وجب الإشارة إلى من تلك الذاكرة الطوقلية هي الأخرى قد اقترنت على سنية الحلة فقط - من بين من العالم الإسلامي المتعددة المختلفة - وعلى حميد سيف العرب العشيري، وإن كانت بعض الشعوب الإسلامية مثل ألب تراول هذا الطغس الديني المالي الفنية والجمالية حتى اليوم بصورة مختلفة كما أسلفت انفا



## سيناريوهات محتملة لموت الباشق

د. يوسف حطيطي

### حديث المؤلف:

علي الرغم من أنني أعرف أنها القارى العزيز أن تدخل المؤلف غير محمود عند كثير من القاد والمنظرين في من القصص القصيرة، قد أثرت في تدخل في هذه القصص بالذات، لكي أعت بطرك إلى أن تم موعظه في النهاية، أرجو ألا يغضبك، لأنك إذ تعمل إليها ستشعر أن روحا يعمر روحك، وإن الملائكة تعملك بلطف والماء والبر.

### حديث الروح:

تعلي يا امرأة طوبى لهما من يحصي عليهما أنفسهما  
تعلي بعد ما الباشق الذي كل يتربع علي صدور الناس، وصار بإمكانه أن يفعل ما يشاء، ثوب حشيه من ي يطل وجهه القبيح من النافذة، أو يتسلل طوبى كاتبه من المدخنة  
لقد مات اميراً وقد سمع من السيد الأعظم تشاجر معه حول طوله البيلابو، فرماه من فوق برفه الباب كروب إلى أرض الشارع الإسطفي، حيث نهضت عطشه، وأركبت راحة  
تمتة أنواع الناس في الشارع المجاور  
تعلي يا امرأة قليل تفسر

### حديث الأرملة:

كم كنت طويلاً أيها الأبل! لم يكن روحي يستحق تلك القمينة في بغيره الباشق علي شرب  
ليترين من البيرين، ثم يطل علي النار فينحدر مثل بالون من النار غير أن الأيام كانت له  
بالمصاد، وقد سمعت أن طائرته الحاصة انجذرت به، مع عدد من مساعديه، فتحول معها  
الجميع كتلة من الذهب  
كم كنت طويلاً أيها الأبل!

أما وقد مات الباشق محترقاً بلهب حقد، هاني أشعر أن العجز أصبح قلب فوسين  
أشعر أن الأيام قد انتصت من الباشق شر انتقامه، وما علي إلا أن أصوي أن أترع عني هذا  
الذوب الأسود، ورسدي العيص الأحمر الشعاف الذي يحته روحي للقتل، فربما يجرؤ بعد موت  
الباشق، أن يرزسي هذه الليلة في المنام

## حديث القتل.

حين جاءني الملك حدث كبيراً، على الرغم من أنهما حلولا - برع الطمعية في صدري المتهيب، فالأول من سلطه القاتل لا تصل إلى العالم السفلي، وأكد لي أنه فوق الأرض، ولا يجرؤ على النزول سطها

ثم وقد نزل تحتها الآن، بحث لي بسط في حجرة لمياه الصريف الصحي، فلي لدي من الأسباب ما يجعلني أشعر برعب شديد، نرى ماذا سيفعل بي القاتل إذا عرف أنني أعيش حياة أخرى متحدياً بتربيته وبله المحرقة<sup>٢</sup>

## حديث المؤلف (٢):

ليس مهماً أنها القاري العزير لي تعرف كيف ماب القاتل، فلمهم انه مات، وأن أطواق التسميم متروكين أعلق الصبابة في مملكة الحر والغير والموت ولكن شئ لهم.

إن سبب اختلاف الروايات التي ذكرها الدكتور يوسف خطيبني حول حادثة موتي تعود إلى أن عدداً من أضيائي عز سوا لمحاولات اغتيال، كما أنا ما زلت على رأس عملي، وإذا كنتم لا تصدقون فما عليكم إلا أن ينظروا إلى أعلى ذلك النرج

هذا طبعاً إذا كنتم تستطيعون أن تدفعوا زرووسكم.

أما ما قاله المؤلف حول الوسيلة هذه لهذه القصة فلما ألتحت أن أقتل القاري السفي من أن تسمح معه في الحبال، لأن الكثيرين غيره من المؤلفين يحيلوا موتي ولكن هذا لا يحدث إلا في القصص.

## في القصص فقط..

وإذا أراد الدكتور المحترم أن يتأكد بنفسه أنني ما زلت متربحاً حيث كنت، فليطرح هو أيضاً إلى ذلك النرج، إذا كنتم يستطيعون أن ترفعوا رأسه

٢٠٠٩/١/١



## المسافر والقطار

عبد الفتاح قلمه ج

"صغراء سفرانية، تتورع فيها بعض الصخور الرملية، وتقف قنينة شوكية تكاد تكون ملاصقة للأرض.

شجيرات صبار غير مشرفة أرافها السمكة كبيرة وأشواكها طويلة واحدة من هذه الشجيرات وقد استطاعت أرافها فوق شاهدة حجرية يحيطها وشاح غلق فيها، الوشاح بمالي انحصر بحركة الرياح بين الغنية والأخرى

إصابعه شامخة رفاه، ويسمع صوت الريح، ثم يسود صمت ثقيل يحيطه صوت صخير قطار يطوق صخور القطر وهو يقرب من المحطة ثم صوت المكابح وتوقف القطار ينلو ذلك لحظة صمت وتوقف

يشق أرضية الممرح من عمق وجعلته الممرح إلى مضمته مصدر صوتي يرسم طريقا فيه، ثم يظهر من أعلى الطريق مسافر يحمل حقيبة على ظهره ويسير على مسار الصوت متجها نحو مقعده الممرح

تسقط بقعة ضوء موزقة على الشجرة والوشاح ثم تحتفي

يسمع صوت القطار وهو يتنقذ البصر حتى يصفي الصوت

يتوقف المسافر متلفا في مقعده الممرح وكأنه يحاول التعرف على المكل يحتفي الطريق والمصدر الضوئي"

**المسافر:** الحمد لله، لقد وصلت أخيرا، كانت رحلة شاقة، ولا أدري كم غيب عن المدينة بسبب سبيل عشر سنوات أكثر لا أعرف، لم يكن هناك زمان ولا مكان هناك أجروني على جلع حاسي، وعزوني من نيابي، وعصدا عوني (يتخصص مخصصه) حتى الساعه اخذوها مني هذا لا يهم بعد عدت إلى الوطن أخيرا (يخطو نحو الإمام وينظر بعيدا) ولكن ما لهذه المسية أنوارها مطفأة\* (ينظر إلى السماء) والسماء من السماء حاليه من الفجور ولا غيوم بحجبها\* وهذا الرب اله مهر اليوم! كل يسمي درب الضيق، يخرج الناس من المدينة ليتنزهوا فيه، وكانت أحاديث الأصغاء، وهمسات المحتجب، والصوت الغيل مررعة على جانيه

لا يفر الحمد لله مني عند، وأنا حي ياه (يحرك ذراعيه والحفيظة في يده ويدور في المكان كمن يظفر، صوت موسيقى غامضة ومرحة) أحسن يأتي حفيف حفيف كاريشته، والحياء خيل في حافتي ما أجمل الحياء وهي تبديل في كيانك وتحتار أمامك كجندول مدق (يتوقف فجأة ويصمت حين يسمع وقع خطوات تقترب)

(يعبر شبح محتوب الظهور يتوكأ على عصا المسافر يتابعه بنظره)

المسافر:

هيه ابها الشيخ يا شيخ، إلا سمعني (يلحق به، يتوقف الشيخ تبعاً والمسافر يواجهه) شيخ قاسم، أنا جارك راسم الرسام، كنت تزورني وتشرب القهوة عدي وتقول أنت مثل ولدي خيل الذي لكاه العطر، وحكي، ألم تعرفني؟ لم يكن لدي ما أواميك به سوى أنني ظلت لك ابني راسم لك صورة وذلك لعلها في صدر النبيك، وقد رسمتها لك، ألا تريد أن تراها؟ (يخرج حفيظة) ولكك لم تقل لي أي فطر أكل وذلك أهو فطر العسة ثم فطر الحب (يخرج - لعله رسم ولده وبفرها أمامه) بها تشبهه تماماً (الشيخ لا يجر اللوجه اهتماماً كقوله لا يراها أو لا يرى المتكلم) بنو أن هذه الصورة لم تعد تعني لك شيئاً (يحبسها إلى الحفيظة) كنت تجلسي القهوة وتقول لي يا بني الحيلة ليست مودبلاً برسمه، إنك لا تستطيع أن ترسم الحياة إلا إذا استطعت رسم الموت (صمت قصير ويطلق الحفيظة) ومن يستطيع رسم الموت يا شيخ قاسم، الموت هو الذي يرسمنا

(يستغفب الشيخ التميز والرسم بتدوير جانبيه ويتوهج بين الحين والآخر) أتذكر يوم لحظت عليّ هرايب عام شبه عذريه وأنا أرسماها، ظلت لي ما هذا؟ قلت إنها مودبلة رسمها، كنت روجه رجل مهم، ويشهد الله أن روجهها أوصليها بنفسه إلى بيتي لأرسمها صحنك ساك وظلت لي سنكور صورة رافعه، وإذا أوتيت أن أرسماها حقيفة وأرسمها وقد أكلها فطر العمر

هؤلاء الرجال المهور لهم حيلة غير حيقنا، أنهم يجمعون في يدهم منع الحياة للثلاث المال والمصلحة والجنس. وبما أن جليست الراسم كانت طويلة ومصلحة فقد كانت تحدثني عن عشاقها، وأحياناً يخطر لها روجهها العشاق كانت تقول لي لماذا أنت مدهش، كيف أكون روجه رجل مهم إذا لم يكن لي عشاق، والمهورات والمعلقات جزء من حقيقتنا، هذا مجرد بديس يا عذري

(يتابع الشيخ للسير ويخرج).

المسافر:

(يظلمر على سيطرة) عجيب أمر هذا الشيخ، كأنه لم يرمي أو يرحمني، أو ربما لا يريد القصد الي، وكان إذا رازني لا يكتف عن الكلام لا يأس، المهم أنني حين وأمسع بمكيته رافعه في عصي، وتذكرني تعود التي بعد أن هفتها مده لا أنري مدها، وبعد قليل أتحل المسببه قل أن يعلق أنواتها، سأعود إلى - أري، وأري أمي وأبي، لابد أنهم ظفروا علي، سأطير إلى بيت حطوبتي وأفرع الباب وألدي فطر علي من شرفها وفقر وفاء ها قد عدت أه كم اشتقت إلى طعم تشبهها، أنها أحبب من فلكيه ألتجته

(يحل رجل من بوجه حواري اللوح يحمل في يده محفظة ويضع يداها على عينييه ويمسها على جبينه يظهر جانب مده من تحت المعطف، يحمل على صخرة في لجانب المعال لمكان الراسم، يفتح للمحفظة ويندول منها كراساً يكتب فيه شيئاً

وينسجل بعض الاسماء ويحذف اسماء اخرى للمسافر بنهض وينتقم منه ويقف بمحاذاته

المصافير:

سماء الحيز (الرجل لا يزد) فلما سماء الحيز (الرجل يتبع نحوه ثم يعاود التكاية) اما لانت تكتب اسماء ويحذف اخرى\* اخر مره تكتب فيها اسمي كتب السبب هي غيبسي الطويله، هاهو غريوك هي عجبني، سلموني اياه عندما وصيت (يقف) الحقيقه ويخرج وزفه مكتوبه) هذا هو فويك\* امن اجل لوحه رسمتها وهدمتها انت كما تريد تكتب اسمي فملموني في طبل بلا سكه الى علم الصباب\* (يعيد الوزفه الى الجعبه) لا نفر، اما الان لا احمل عليك، ولست غاضباً منك، فاك الان اكثر شعوراً بالسلام والسكبه من قبل، وانا الان حي، اري واسمع وانكلم، اسير وارخص (يندوز حول حصه رافصا) ارخص ارخص اطير بعمري خفيس جميله حليه من الالم لحد خلعت من الالم نملسا (ينوقف ويحطبط للرجل) خلعت من الالم وغرب لك كل ما فعلته بي، ولكني انسايل وارجو ان عجبني على سوالي لماذا يغرب الانبيال القتر\* هل يسعر بالكه وهو يفعل ذلك، وهل هي كائن من يفعل الحيز، هل جربت لحد فعل الحيز، حاول ان تفعل تلك، فمسموعه نكمن في التجريب، والظم صبح لننوب المعزوف لا لسوي الاسماء دعاء الا نري\* مسلوكم بلا نجوم، ومديتكم بلا اسواء (الرجل يطوي كراسه ويضعه في محفظه وينهض) حشني يا ابي هل في شهب، عظم (يميز الرجل متبعاً) قلت لك ابي لا امدد عليك ولست غاضباً منك، لماذا لا تحشني وقد غرب لك كل ما فعلته بي، نكلم حشني حشني يا ابي عليك لاشعر يا ابي حي (الرجل يخرج للمسافر برمي حقبه على الارض) اهل هذه المتببه اموات لا يتكلمون (يقف بجانب شجرة صبار وينهمس اسواكها) امهم عجب، برعوا الرهور وررعوا الشوك والصنار

(السماء يروي بشدة وحبوب رعد معلوم، يحطو في اتجاهات متعددة وهو ينظر إلى السماء معجباً)

من اين باقي العاصفه السماء برعد وتيرى، ولا نجم في السماء ولا مطر؟

(تهدأ العاصفه، صمت تام يشمل المكمل، يتجول بين النيات القشويكه) الارض عطشى، صامتة لا تتكلم كاهلها لا هطره ماء، لا نسمة هرج، وانصهر بلهم الزرع، وسياكل الشوك والصنار هذه الصبيه ابد لم يطر

(يدخل طبل برع على طبله وينبعه زمل يعرف على المجور ويندوز في المكمل وهما يصدران اصواتاً موسيقية عذبة)

المصافير:

عرب من هذا\* (لا يسمعل عيسر -) لمن العرب\* (يتوقف عن العزف) مائلك عرب من هذا، فانا اعرف جميع سكان القسيه (الطبل والرمز لا يجيبان ولكن الطبل يعزف فرقة واحده وبللوه الرمز) من العرب، ومن العرب (لا يجيبان ويفعلان كالمسوق) عجب طبل ورمز اين العرب\* اين اهل العرب واين جمهور العرب (لا يجيبان ويفعلان كالمسوق) لحد لا نتكلم، الا نعرفني، انا راس الزمام، وكنت قد اتعت ممكنا على ان عرنا في عرسي واجرل لكم العطاء\* لكني غيب مصطراً، لا اعرف كم عتب، لكنني عتب، ها انا قد عتب، وستكم رفاهي على وفاء، (ينادي بالعرف الهادي والقيطيه مع استمرار الحديث) لا شك انها تنظرني فهي تعلم اني احبها اكثر من نفسي، وهي عجبني اي انا



مثلك من أنها تحبني، كفت تقول لي انت هارون احلامي وملادي وهرونسي كنا  
بدا بالحديث عن جهير البيت والعرب ونسهي بالحديث عن الأولاد، هي تزيد  
صنياً وأنا توبت بنسا، ونحاطم من أجل ذلك كما ينحطم المحرور، كثر حصلاً  
عداء، ثم نحصلح بعلة لها طعم كل فواكه ألحبه سحرول في عروسي وسأصايف  
لكما الأجر، اريد عرساً فصلاً، ادعوا له جميع أهل المدينة ما عدا المسؤولين والفاقة  
وتحز الملأ والسلطة والكلام وكثبه الأسماء، هؤلاء مشغولون بتسيير اموالهم  
واسماهم وألقابهم ووطقتهم

ان يكون العربى يحب رعاليه المحافظ او شيخ القبيلة كما جرب العدة في  
المنعوض والنشوب والمهرجفت، سيكوب عروسي تحت رعالية آخر رجل في  
المدينة، وأجس امرأة فرملة أصطربها لنفسه أولادها لئلا تكون عاهرة  
توبه ان يكون عرساً مثيراً يحتشد فيه الناس من محطة القطر الى ساحه المدينة  
(الطبال وأفراس) يستغل موضوعهما الصلابة ويخرجني حتى يتلشى الصوت  
ويهبود المكنى صمت نعل)

المسافر:

(يجلس على سحره ويبدأ بإعراج بعض محتويات الحقيبة، يهرج لوحة الألوان  
ويربشه الزمزم) كفت ومازلت اهوى الألوان الدافئة، انها تدل على الحياة الدافئة  
بفء الألوان لا باقي من طريفة مرجها فحسب وانما ينبع من دفء المشاعر  
الزمن ليس مصوراً للجوهر والطبيعة الخارجية وانما هو مصور للجوهر والطبيعة  
البيئية في داخله عذب بذات رسم حنيني وهام كذب بيطري أوار عطوبه  
هأري وجهها مفرجاً للأصواء، لكن الزمزم والألوان كانت عاجزه عن رسم  
صورها فتي أراها في نسي العائشه، حاولت كثيراً وهشلت حتى شككت في  
قدرتي وهي، ولكني لم أكن يوماً في حيرة مشاعري نحوها ثم جاء موعد القطر  
فحطبت ريشي وألواني ووجهها محي، ورسمتها هناك في طويته (يهرج  
من الحقيبة صورها ويضعها على سجرة صيلر يحطط الصورة) أمالي هناك  
مرء يا حنيني

من يفر على مثل هذا الحب إلا من احترق في لهيب الشمعة

هناك حيث قدسي القطر احترق فرسم، وكنت عاجزاً ه، واي محب لا يكون  
عاجزاً أنا لم يحدرو في انور عتفه هذوب منه الجسد لمصنع مرة دور في  
سهرجل انور الحبيب

(يحمل حقيبته ويميز) لقد بدا الليل بهبط علي ان أصل المدينة قبل ان يعلق ابوابها  
(يتوقف ويربف النسم) سكرت غريب، مفلاً حل نأهل المدينة؟ يمزون صامتين،  
وان كلمهم لا يجهزون، كم أنا في حيلة إلى ان أسمع صوتاً حياً مواء عواء  
نباحاً حتى علم اني حي. (يستأنف الصير)

المسافر:

(يسمع صوت ياح هيلفت بجل كلب وهو ينيح عرو) ا هذا هو كلبى  
سلطان، انها لمعاجة، لاند انه شمر رانسي عن يد هجاء الي راكصاً، يا لوفاء  
الكلاب الان ناديه يصمم صوني وبقيني محرراً بيله من الفرح متمنناً بتبلي  
(بدائي) سلطان سلطان، ايها الوفي، نعل الي، كم أشفق لك (الكلب ييبس ببحنا  
عن شيء ما في الأرض بين التنكف وقشجيرات، والزمزم يلحق به) سلطان

لماذا تهرب مني، فلم تسمعي، ألم تسم رائحتي، سطللي أنا صاحبك باسم  
الرماس الذي كنت نقاسمه الر عوف وتنام تحت فحمي، وفي ليلتي الشتاء القارسة نلتم  
في عبي لذعتني؛ لم يكن ليذا كذلك ثم ووب (الكلب لا يله لصاحبه ويبلغ  
البحر وشم الارض) أنتكر يا سطللي يوم جنسي وفمك مكسوره، لا ادري من  
فمك بجر، فجيرها لك، كبت طمعتك وفحك بندي، وسهر - الليلي من أجلك  
حتى تبعت؟ ألا تنكر ؟ يقولون ذاكره الكلب اوى من ذاكره الانسان، فالإنسلي  
مركب من النسي (يتابع الكلب البحث غير انه، وهجاه ينقط من الارض عطمة  
وينبج مبتدا ويخرج يسهر الرسام بالإحباط التام ويجلس متعبا حزينا وأصعاً  
حزينه امله) حتى كبت يا سطللي

(المسافر يهص حبلها حزينه على ظهره، يقف امل الصورة، يفتح الحقيبة ويهم  
بوصع الصورة فيها ثم يجز رايه ويهل الحقيبة، يلمح شجرة الصبلي التي عليها  
الوشاح، ينجد حوها ويترع الوشاح فتظهر شاهده قبر حجريه كتب عليها بحط  
كبير وأصع

"أفأفأه هذا قبر المصور له رسم الرسام الذي أكله الصلر"

يعلق الوشاح على عصي بجانب الشاهده حيث لا يبعها عن النظرة، يجلس امل  
الشاهده في صمت وحزن وظهره للجمهور، ثم تترع صممت مع موسيقي حزينة،  
ينهمر حبلها حزينه على ظهره وتوجه في الطريق الذي جاء فيه

يسمع صوت صمكتك عليه لعتنير بدحال المكان منحصرين، يوقف الرسام  
في رصعته النشوب من عز في يلقع، ومن خلال مغارة الصورة مع وجه الفتاة  
تجد انها وهاء نصها، يقرب العاشق من القبر، وترع القاء وشاحها من فوق  
الشجرة ويشير إلى انها عترب على التلال هذ سقط منها بالأمس، ويوي به رصعة  
حقيقية، ثم ينشره بينها وبين حبيبها، يقرأ شعبيهم من بعضهم من خلال الوشاح  
ويبدلان قلبه، ثم يمسكها ويضع التلال على كتفيها، ثم يهرج

ينسبط طريق النور الذي كل في بداية المرحية، ويسمع صوت صطلر من بعيد  
يقرب تينا تينا يذليع الرسام السير في الطريق الذي جاء منه مبتدا بطو  
صوب بوء الصلر ويخفي الرسام عملاء، يظهر قائم جنيد من عمو المكى على  
طريق النور ويسمع صوت تحرك الصلر، يظلم المبرج ونسقط بقعه صوء على  
شجرة صبلر جديدة ووشاح جنيد ويسمع صوت الصلر وهو يستألف القبر

النهاية -



## الطاهر الهمامي ... وداعاً (صورة وجدانية موضوعية)

د. عادل الفريجات

لله في الأسماء تعرف

فما تعرف منها فهو مؤلف

وما تذكر منها فهو مختلف

وقد رابنا اقرباء، الواحد من الأحرار،  
رأيتك جديراً بأن أهدي لك كتابي المعبور به -  
بحوث وروى في الفن والاسب - الصادر  
بمئذ عام ٢٠٠٧، بوصفه جهداً تأليفياً،  
ويذكرني الفعل بمثله، فأهديني كتابك المعبور  
به - "حبيب الكفاة فحيح الفزاهه - الصادر في  
يونيو عام ٢٠٠٧ بوصفه جهداً تأليفياً - وسبق  
لك ان كتبت عن كتابي "افاق ثقافية" فضلاً  
عن نشرته في مجلة الحياة الثقافية في تونس، وقلت  
بوري بكلمة فصل حزب كتابك، بل أظروحتك  
لذكره "اشعر علي اشعر" (تونس ٢٠٠٢)  
( ونشرته في المجلة - اسمها وموقع اترجه  
صممت كتاب لي لاحق بعنوان اشعر مثلاً اترجب  
كتب - اسنك عن كتابي المذكور سابقاً في كتابك  
المهدي الي وازده ما ندم اجدي اري الشاعر  
( أيا النيص ) كفه لملح حالي حين أشت في  
فراق صبيول

يا اخا كلن يفرع الدهر من بك

حري له عند نقبات الحقوق

قت تحتل حبة القلب من صد

عجب الموت في القلي من ايار ٢٠٠٩  
صديقي الشاعر والباحث والأستاذ الجامعي  
الطاهر الهمامي، التومسي مؤلفاً وناشراً،  
والموري هو وناشراً وقد احسنت قري تلك  
الباها الفاجع ان قطعه مني غفرني الي عثم  
لرمعن ويحب لثري

لقد اصطفيتك - ايها الطاهر الزاحل  
والمقيم معاً - صديقاً واحداً من بين جمهوره العاد  
الذين كنت اتقربهم، مره بعد مره، في محراب  
الفن الأدبي، في الأرض الشيق وكل بيتك  
ان ينج لي قلب العروبة الباصم عمنو اثر كل  
موسم، وفي مناسبات اخرى عبيد - وكنت  
موقفاً في احتفالي لك صديفاً، فما أشعر عيساً من  
علائق كل يهضم على الور الصافي والتقدير  
المتبادر وعلى تصحار روحي بعد بطور،  
وساعم في كثير من المفاهيم والسظلمات  
والمواقف - وكنت افرح بك انما افرح حين  
برور عمنو، فلذلك في مطرها "واحدك بداية  
إلي ميري، وكان رهايك هي لي وهدى ثم  
أودعك وكنتي الي الوحيد المحمي بذلك - وقد  
بافلتني هذ الشهور بمثله حين رر - تونس، في  
مؤتمر مجلة حوليات الجامعة التونسية، في العام  
٢٠٠٤، فابيت لي من صفوف الحفلة  
والفرح ما لا انصاف انما

حقاً لقد كلن هذ ما يشبه الصغر بجمع  
بيرو حديداً - ولست اعجب من بك حين أتذكر  
قول أبي نواس

إن القلوب لاجلدة موجدة

ري وتجري مجرى دمي في عروقي

كنت مني، فكان بعضي من بعد

جن فاصبحت أني مدني للعوي

أما الآن وقد رحلت - فيها الصنيق  
الصنوق - من حنك علي أن أفنك للقراء في  
المترقطين، في عرص موجز، أكرأ أهم  
إيجازك في مبداء الأبداع والهد والهدج  
العلمي، مبدلاً صميز المحاطت بصمير العقب

\*\*\*

حلف شاعرنا الراحل الطاهر الهامسي بحج  
مجموعت شعريه، مارس في كتابها انماط  
الشعر العربي الثلاثة المقتد اليوم، ااعي شعر  
الشطرب ولقصيده النفعيله وقصيده الفنر وكل  
عوان اولي تلك المجموعه " الحصار"  
وصدرت في العام ١٩٧٢ ولهم لها النقد  
التوسمي المعروف بوفيق بكتر واربعها بعد  
عام بمجموعه الثانيه " الثمن طلت كالخيره  
وتم حبرها مبادرة واستطاع الهامسي من  
قبل لفرقه معارضة الإحرام في تونس، مثله في  
ذلك من الشاعر حسن طليب في مصر صاحب  
ديوان " فيه جيم" والروفي محمد عبد السلام  
العمرى صاحب رواية " الحيلاب" والشاعر  
عبد العزيز المفلح صاحب ديوان " الكفيلة  
بسيف القدر علي بن الفصل" وعليه تنحب  
من الكويب وموسى حوامده من الأردن، وخلصي  
مقال من مصر العربيه " الخ وكل ما اقتره  
هؤلاء - وهم صاحب فلم قصيب - حريمه  
يجب ان يحاسنوا عليها والمعروف ان  
مجموعتي الهامسي المتألفين قد مثلاً أسماء  
الهامسي الي حركة الظليعه الانبييه في تونس  
وهي الحركة التي عرفت علي كتفه الشعر غير  
المعوي ولعمر، و صمير حركاتها الشط  
لمسوبات أربع (١٩٦٨ - ١٩٧٢) وقد كرم  
الهامسي كتاباً فقاما يرسمه لئلاستها اصنره في  
تونس في العام ١٩٩٤

وكما كتب عر النير المسمي بيلى الادب

التجريبي في تونس، و انوبس بيلى الحداثه في  
المشرق، ونبس سليمان البيلى الرواني، وشاكر  
لعتبي بيل قصيده الفنر، كتب الطاهر الهامسي،  
وهو اكبر انصير حركة الظليعه، اليقالات  
الحاصه خياعلت حركة الظليعه التونسيه،  
والتي يصفاها فيما بعد بالعلو، ولكن الهامسي لم  
يتكرر لها، بل وجنناه بشو تلك اليقالت كتملة  
في كتابه الموسوم بـ " تجربي الشعريه" (   
تونس ٢٠٠٢ ) وقد بلغت تلك الكلمات مئة  
بوقلت، فل في احادها مجدا، جوه نوركه  
وتوره صحه الشعريه " نورنا لا تصيب  
القديم لانه قديم، بل هي حد شعر وادب وثقفة  
من يعيش بيننا بالقديم وللقديم وفي القديم، وعليه  
فلمرو الشعر وعنده وامرأيهما من ابناء  
عصرهما - علي سبيل المثال - شعراء  
مبدعون، بل اشكل شعرهم ولعه طابعت  
مصالحه ثم بعد مرور الزمن استعصفت  
تير الحياه المتجدده يوما، وبين الشعر الذي  
طلب اشكاله جاسه لا تملور الا اماما، ومن  
ان نخرج عر اولي وتوصيف  
الهامسي " ان اكتب في غير المعوي والحره  
بعد ان كتب مارسيت في مطلع تجربي كتبه  
المعوي وغير الحر، لمز لا يخرجه، بعد ما  
يبرز علي اني لم اب الي الجديد من باب  
الجهل والعجز، وعلي اني متكرر شعراء  
المورو مزيهم التي لا اري فيها من المعافاة  
الفية " الا الفنر الصيل" ( تجربي الشعريه،  
هي ٢١ و ٢٢ )

والمعروف ان حركة الظليعه قد ابديت  
مع بشر عر الذين انمسي قصيده الشهيرة  
" الأسماء الصغر" في العام ١٩٦٨ وفي مبداء  
الشعر تير غير الهامسي من شعراها محمد  
الحبيب الرياد، وهو صاحب مجموعة المجرور  
يلم " ( تونس ١٩٧٠ ) والشاعر محمد  
مصولي صاحب مجموعة " ر الصر والعشيق  
معي" ( تونس ١٩٧٢ ) والشاعره فصيله  
الشامي صاحبة روائع الارض والعصب (   
تونس ١٩٧٢ ) والشاعر صالح القرمدني  
صاحب مجموعة " الصمة الفية" ( تونس  
١٩٧٠ ) ومحمود القوسمي، ومدير الحرفي  
الخ.

وقد مارس أولئك الشعراء ما سموه هير

القراءة، تونس ٢٠٠٦ مقالة القصيدة التجريبية في تونس - أوهام التحديث، من ص ٢٢-٤٤

ولكل تلك الأسباب، ما لي حلت ثمانيات أقرر المصني، بل العام ١٩٨٦ تحديث، حتى شهدنا تحولاً هائلاً في تجربة الهمامي الشعرية، فقد قعد في حذبة الحماض في تونس ملتقى الشعر التونسي وفي هذا الملتقى مصفى الطاهر الهمامي ومحمد محالي وسميرة الكبروني، بيان المنحى الواقعي في الشعر والأنسبه محالين التباين العلم واسترت تلك الفرع عن ظهور جماعتين أحريين في تونس هما جماعة للقرولي، وجماعة الريح الأدبية واجمع للهمامي من مصالجه في ذلك الزمن، بينه وبين بؤك الجماعين وغيرهما، مادة كتيبه "مع الواقعي في الألب والنس"

ورأى صديقاً الرأيل في المصني الواقعي الذي تباين بعد عشر سنوات من حركة غير الصوري والحر (الطهية الإنشيه) هو امتداد حسب تلك الحركة، وهو يهني على الممرات كاليه.

- الاتصال على واجهة الش إلى جانب قوى العميه والتقم في المصنع، وبك اطلاق من ان الش ملزم بطبعه ومسار في الصراع الاجتماعي

- اعتار الجمالية في الشعر والش عنه قيمة غير مطلقة، ومن ثمة ارتباطها بالأند بوعيه المصنوع الذي يحمله القصيد أو الأثر الفني

- اعتار الداعبل والأفكر القصيده لا تحلق شاعراً أو فناناً حقيقياً، ولا تدر الأسف والرجاء

- ان يكون ممارسه الشاعر والصال الواقعي في الحية غير متصاريه مع مصنوعه (انظر تجربي مع الشعر، للهمامي، ص ٢٢)

ومثل تلك المرحلة مجموعا الهمامي الشعرين "صناعة الجمر" (نوس ١٩٨٤) و "أرى الشعر يمضي" - وكان مما قاله شاعر حول تجربته تلك: "وباعثها الواقعية بركت غلوة التجريب وبمانيات عدي لمات شعريه مختلفة واشكال تصيد عدة، ورجبت قصيده

المعوي والحر، مبدئين حراً، مما نسي في المشرق العربي - "قصيدة النثر" التي علوا عليها عراقها في النثرية والإنشاه، والتي لم تمتجج للثروط نوسه الأدب، ورفضت المركزية العربية والمشرقية معا، والحق ان حنلاف المصطلح ربما لا يضي الاحلاف الكبر ما بين نماذج غير المعوي والحر، و بعدا لقصيده النثر في المنوى العربي فالتواص المشرية، يبر التظهير كثره وواسعه وربما يصيق المجال لها بعد المعريف التي تيب ذلك

وها هو ذا الهمامي يلجس مظاهر المنول عن السند التي جسدتها قصيدة غير المعوي والحر قللا

- عدول أول على منوى بصريه القصيدة بعد الحكم وادها استغلال منحة الصعده وادارة الفكر والنزير سوادها وبباصها، وهف الملب الشكلي لا يجه المريد لعا محالها، فهو برزع العادب البصري كما وزع العادات المصمعة عند المنكي

- عدول ثل على مستوى النظم الإبداع، حيث حجر أولئك الشعراء عزوه الحلين بمختلف تطبيقاته (عموي، موشح، حر

- عدول ثالث على مستوى اللغة، حيث عن أرواد تلك المقامرة إلى يصحوا التصبيد على أارج الكلام، ويوشوه بلمل العامة وقد كتب توافيق بكر مقدم مجموعه المعصر الهمامي بول عن صاحبها "لا يحسني القطة الشعبيه والملاة الغامية بولها في الكلام المصيح"

- عدول رابع على مستوى الموضوع الذي انوا منه بما فرج الناعمة الصفدة، لثة حفر بالمعور والمهل والنسي والهنسي والمقور والمربول الخ

والمعروف في شاعرنا قد لثر يتعثر القصيدة التجريبية التوسية وعجها عن تحقيق ما كانت تصبو اليه، على الرغم من انها لعبت الشعر على أكثر من ألق واعلت لروح المعامرة (نظر كتاب الهمامي حيف الكتلية لصيح

واستنكر واستهجن من قبله وحاصله ما يعاينه  
فلسطين والعراق، يقول الهمسي هي قصيدته  
المحونة بـ " لحظة سقوط " وقد نظر الى شعر  
المنسي واستاقه

يا لمة شبت من جنبها الامم

يخفيها الحبر والقرطاس والقلم

واحر قلبه من كفيه دم

يا ابن شمتهم يا ابن شمتهم

تري فلسطين تقاي عن نواقرنا

وحولها ازجم القنابل والركم

تري العراق تري بضائنا رحلت

وللطوج بها مقى ومختم

يا من يفر علينا أن نكلمهم

أقول همما : سلاما ايها الكلم

نطقت منهم ... سكت منهم

صحكت منهم .. بكيت منهم

أنا اليكهم المقيم الذي ذهبوا

الواله الوله والولهة الوهم

ما قد رجعت والقلامي لبرائل لي

كسر يراعك ملعن هو القلم

وواضح هنا ان الهمسي يحسم بيته  
الاحمر مع البيئتين الترابيتين الثقيلتين

حتى رجعت والقلامي لبرائل لي

الشطرين مكانا لها من جديد الى جانب قصيدة  
التعجيلة ونص العمودي والحر والأرجال " (تجزيتي الشعرية، ص ٥٩)

ومن قصيد الهمامي نوت الشطرين،  
قصيدته الطويلة "فتقمتوني" (نوتس ٢٠٠١)  
بل ان شاعرا قد ذكرك انما الشعري في  
مجموعته الاقدم "السمة" (نوتس ١٩٩٣)  
وواضح ان عونها ينحل في علاقة  
حوارية في قلب الشاعر الصلوك "نات نرا"  
ويذكر الهمامي انه شعر في القنابلات من  
القرن الماضي قصيدة حاور فيها لها فليس  
الحمائي قل فيها

ابنيتي لا تجزعي

كل الايام الى ذهب

وعنتي فلما سجت كعب

سراء والعيون بلل برب

تلتح الارمل ثم

تعود تحيا في الكراب

رواشرح هنا ان الشاعر منحاز للحرية  
يؤنس ان يكون المحرور وراء كل باب،  
ليحتفل حرية الوطن وامر المواطنين ويشرح  
في هذا الاطار قصيدته في محنة الجرائر،  
وحظيها مع المظفرين، يقول مخاطبا جازته  
المريرة

جرانز يا اخت روحي

ايقل منك الاصابع نطقا ملك الحيون ؟

ايقل في رن المعرفة

يعود اياك ظلام القرون ؟ (تلمذوا  
ص ٢٧)

ولم تكن الجرائر وحدها تولد شاعرا،  
بل كل حال الامة كلها موضع ألم ورناء

جسدية، كما هي الحال في رسالة الأسلمي (تورينجا دي مواتين).

وحري بي أن أذكر أن صبيغ الهيماي حدثني أنه يوتي شعر كسانده التي عارض فيها فحول الشعر العربي في مجموعة خاصة، بيد أن الموت الفلسفي لم يمهله فتحقق هذه العبارة، وعسى أن يحفظها حروء أو محبو.

أما بيتنا الراحل، فقد كلف له بوصفه بلعنا، ولفات بحثه مع شاعر بوس الأكبر أبي القاسم الشابي، ونشر بحثاً حوله بعنوان كيف نحبر الشابي مجدداً " ( بوس ١٩٧٢ ) وولف أيضاً عبد الله المصع وروسة تحب عوأل " رجل في راحة عقل " كما بلغت عبد شاعر " أفلاستة وفيلسوف الشعراء أبي الحلاء المصري، وعوأل بحثه حوله — " الأعمى الذي ابصر عقله " ( بوس ١٩٩٢ )

بيد أن كتابه الهام الأول كان مكرس لدراسة حركة الطليعة الأدبية في تونس. وقد نشر في تونس في العام ١٩٩٤ وفيه رصد الهيماي نحو سبعة عشر من موضوعات كتاب الطليعة الأدبية، ووقف عند الكثير منها فاحصاً ومقوماً ومستخلصاً، ولكن قلته هنا كانت تسم بالموضوعية، التي بعد لسمه الإلهام من سمات البحث العلمي. وقد أثبت الهيماي في دراسته ذلك كناعته العلمية بجدارته حتى إذا شاء أن يتنقل إلى كتاب العمر، واعتني به الطروحة بكونها الدولة، أحل أن يركب المركب الحضري. وكان موضوعه فيها " الشعر على الشعر " وهو البحث الذي طبعه كتبه الأداب في جامعة منوبة في العام ٢٠٠٣. وفتت بمراجعتها، ونشرت مقالتي حوله في مجلة الحياة الثقافية التونسية، في العام ٢٠٠٥.

والمعروف أن الصورة الشعرية التي قام عليها " الشعر على الشعر " قد نظمت أكثر من مئتين شاعر، أما الشواهد المتصلة بصلب البحث، فقد بلغت الآلاف. وحفلت تلك الدراسة بالكثير من الحصول الإحصائي التي لم نحسن الأحكام فيها بطلق جرافاً. وكان من قائله الباحث " إن شعراء سبعة من أمري اللقيس إلى ابن حميس أنزلوا في شعرهم القندي مختلف مصلل الشعر التي تناولها النقاد

المجد للسيف ليس المجد للقلم

فكتبت بنا ايذا بعد الكتف به

لقدما نحن للاميق كلكم

ونظم الهيماي غير قصيدة استلقت فيها شعر فحول الشعر القديم، كان منها لصبه لافية عارض فيها ما لأطيب المثبي، في الوقت الذي قل فيه أبو الطيب شعره.

لحنوك ما يلقى الغزاد وما لقي

وللحب ما لم يبق مني وما بقي

وما كنت ممن يفلح الشق قلبه

ولكن من يبصر جفونك بعشق

قال الهيماي مقلداً بحب خاصة، والثناء عامة.

لحنوك حج الشام حلي وزحلي

وهو تباريحي، وهذا الهوى التلي

لحنوك لصر المخيا فيهما

أنا المبري الجسم والروح مشرقاً،

وكان الفناء تلك القصيدة في أحد نشاطات منية حلب الثقافية. ولم يشارك صديقا الهيماي في نشاطات حلب فحسب، بل شارك في مهرجان للشعر في حمص، أما مشاركته في مؤتمرات النقد الأدبي في دارس المنعوي، فهي كثيرة جداً، كل منها ما هو في جامعة الزمرك، وما هو في جامعة قنابلية. وعرف أيضاً أنه معاهم في ندوات ومؤتمرات في المغرب والجزائر وطبعاً نور رب في بلدته الشقيق تونس.

ومن المعروف أن لصفه الشاعر الهيماي قد ترجمت إلى اللغة الإسبانية التي نقل إليها خمسون نصاً للهيماي، كما أخرج عن شعره والشعر التونسي رسائل وأطروحة

والتي هي جامعة متوبة في تونس لسنوات خو  
الذي اسر فيام الشعر في تلك الجامعة وكل  
يتمتع فيها شاعرا عربيا في كل علم ومن  
استصافهم الشعر السوري شوقي  
بغداد والشاعر الفلسطيني محمود درويش  
والشاعر العراقي عبد الرزاق عبد الواحد  
وكل الهمامي عصوا في لجنة تحكيم مسابقة  
الجامعة الشعرية ودعا الى توسيع مداها  
لتصبح جفرا عربية

وصيفت الرجل بوصفه مثقفا ثورقه  
الطواير الاجتماعية الصاعدة، احذر ان يكرس  
جهدا حاصا للموسم الزوجي في تونس  
الشعبية، فاستدرك قبل وفاته نحو شهرين فقط  
كتبا سماه

"يدل ولو بطل" ولم يتم لنا الاطلاع  
عليه، لأنه لم يصل الى المكتبات السورية بعد  
وكل ما تقدم نتيته، دون ريب، اننا امل  
اديب حاول في بداية عمره الاداعي ان يعمد  
على التقليد وان يصنع افلا جديدة لنفسية  
العربية في تونس، مع مجموعة من صحبه اموا  
الايام ذلك، ثم ارتد الى الصحي الواقعي في  
التعاطي مع الشعر والآداب، واخيرا، بن اولاء  
مارس قرض شعر الشطرين، وخاصة في  
قصائده التي سماها "الاستبيات" وفيها  
عاز من مجموعة من شعراء الثقات، بمصموم  
معاشر وشكل توافي معروف

وقد رقت من الهمامي - الآداب المتور  
والمحار لكل القراء والشعراء من ابناء هذه  
الامم - انه ينتمي إلى أسرة فلاحية تؤثر الكرامة  
على النهر - كما قال ذات يوم انه كتب  
مرهف بورقه هوم فوم، ليكتب مالا له  
ويشت قصيده تونس وفلسطين والجزائر  
والعراق وغيرها، ويعيد في الوقت ذاته علاقات  
ود واجاه مع ابناء العربيه في المغرب  
والمشرق تنسب لدمه والقاء، ويروج من  
نفاها اريج الاخلاص وعبر المحبة وعطر  
الوفاء ولها كل النواع التي حلفه صنيعة  
كبيره جدا، والحصار التي املت بالوسط الابني  
صعبه ايضا

ولغنى مثقفي هذه بالقبائل مما كتبه  
الهمامي في رد على مزال وجهه إليه السيد ( )

المحتصون كالمحموم والمعز والمصاعدة والنبه  
والوطية والصعدة والطبع والصدق والكتب  
والإبداع والاتباع الخ

ومن اهر كتب فيد الآداب والعلم، كتابه الذي  
اصدره في جرائن وهو "حرف الكلفة لحجج  
البراءة" وفي جره اولاً وقف الهمامي عند  
بعض تونسيه، فعر من لحصا انور العنبرين  
من الآداب التونسية شعرا وقصه ونعا انبا  
وتاريخ ادب. وعاد إلى الطوقه الابيه من جنوب  
فاحصا طاهره التجريب في الشعر التونسي، وما  
يصد بها من ورر ونه ويزيح مصطلح  
وحيز، وقف عند بعض جوسيه باعائها، كل  
مها على الحياة للشعبي، ونص للشاعر منور  
صملاخ، ومجموعة النجمة الحية للرماني.  
وقصائد لصيرة لمجد الي بكر

اما القسم الثاني من كتابه هذا، فد كرسه  
لنصاي نظرية كل قد شارك ببعض منها  
فسمي موسماب النقد الأدبي في الأردن  
النفوي، مثل الفارق ملطه ام ملط ٣٠، ونف  
الشعر البحث عن مصطلح، والحطاب الندي  
المعاصر بحولات فعليه دم كثرات شكلية الخ

اما القسم الثاني من لجزء الثاني، فد وقف  
فيه الهمامي عند ثل مئة ابناء عرب كل منهم  
أحمد شوقي وممر حينه "مجنون أيلي" وعمر  
أبو ريشه ووعي الرمس الشعريه في عصر  
النهضة، وهاجس الصور وهاجس الاعمال في  
مجموعة عد القادر الحصني "يدام في الابوية  
" وكل صوت المحصي فد شد اسماء الهمامي  
وهو يستمع اليه في مهرج حمص  
الشعري كد وقف عند مجموعة شوقي بدادي  
"سبي بحص الروح" الصادرة عن قحذ  
الكتاب العرب وعبد كتاب صاحب هذه  
السطور الموسوم بـ "خلق ثقافيه" (ممنق  
٢٠٠٣) واخيرا نريت عند بعض من ميرة  
الروابي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي

ولا شك ان هذا الجهد - لاخير للهمامي بذل  
على نشاطه الابيه والتقيه خارج وطنه  
الصغير تونس، كما بذل على علاقته الواسعة  
مع ابناء العربيه في غير قطر عربي  
والمعروف في الهمامي الذي درس الآداب



عليه لو كلن الموت عيداً لقتته"  
 وهاها اكرر - يا ابي الطاهر - وان  
 اشرف عليك نعمة حزني لو اني كتب في  
 مريد حيث كتب ترك مريضا في احد مشافيها،  
 ولمنح شح الموت يخرّب منك، لقتته، لو على  
 الاكل ليجدته عنك بكل ما اوتيت من قوة لتدوم  
 لي صداقتك ذلت المداق اللذيذ والنفحة النادرة

جموية المصباحي ) في العام ٢٠٠٤ يقول له  
 فيه كيف يعرف الهمامي نفسه؟ ويجب  
 الهمامي

" طفل كبير يشرف على الكهولة عاقل  
 حروبا كثيره، يحب الحياة ويكره المحترزين  
 والوشاة والطعام، يحلم بالطوفان الذي يظهر  
 الارض ويحل محذ الدنياه العظله في عميق  
 المسكت، سمعته بعون داف يوم بعد رحيل اعزاء



## (نصف غناء وحلوى) للشاعرة فاديا غيور.. مراويل شرقية.. وشحها السوداء..

يوسف مصطفى

جديدة..

الشاعرة هنا سمحت الحروب، والدماء  
ومنت مشاهد الكليل الوردي نوصح على  
الأصفرحة لقد غدا الوردي، رمزا للعبث،  
والغناء، وتحول من موقعة الرومانسي، المتفائل  
القوام، الرقيق إلى موقع الغناء، والعدم،  
وملازمة العيون، واليبس على حجارها ثم  
القواري الأصفر في جوارها

منعت الجراح، والفرع، والأكسجول،  
والآلم هي بريد لحبرها لتلمها ان يكتب بشود  
أحر، وغناء أحر فيه فرح الحيد، وحلوى العيد  
مسم الحيز، والغلم البكاء، والشهيد مسم السواد،

الذهاب إلى مصيف إلى الديرة الشرقية  
كما يسميها يوسف المحمود/ في روايته لمعرق  
المطر/ معنى ذلك أنك في حصن من أحصان  
التاريخ، وفي ثوب أمزه تزيجه، ونسبة  
وفلمية كل اسمها امزه لمسل رائد الدين/  
من تلك الروع، ونكفها للشمسي والتاريخي،  
وامدادا إلى مسلمية/ وفصلها الابداعي الكبير  
لدي ليم أوله لمسلم عواد، ولن يكون آخره  
لمحمد الماعول/ نقولي إلى نجوم الشعر،  
والأدب، والشعر المعرفي هاء، وغناء،  
وصورا، وإحصائيا، والماء وأملا

الشاعرة فاديا غيور/ هي في طور هذا  
الركب نكن بصوت نسفي له صومعه،  
واحصانه، والماط مغرباته الغدا، وبشكل رسم  
الداخل الجواني/ وما يعاقبه، والوأن الرقص،  
وما يخلط بينهما نقرا في شعرها التاريخ  
العربي، والجمهورية العربية، وألم الفردية  
والجماعية، ونفوسية

أرفع صوتها في قصيدة لأصف كذا..  
وحلوى/ كقول من/5/:

أنا لا أريد المزيعة من الشر، والشم، والورد كحما  
أغنى..

وأنت أريد جراحاً أضمن فيها حين الاصليح  
للحيز

كي أبدأ بصوتي لأكثر الشهود..

كفني لسي منذ نيكب وخمسين خربنا..

يفد خطاه إلى ملتقى نكبة.. نكسة فأكسر

في لوحتها هذه غذا الزمان دماء،  
والأشقيد بكاء، والصفاير سدا، والطبيعة  
تربعا، والحقبة مرفوحة، والهجوم لبردية في  
الصباح والمساء

تمط التصوير الحربي حمل الألفاعات  
الثقيلة الزمان المسمى، الأشقيد بكاء، وحمي،  
الصفاير كلسي، تريف النصوص، المروحة،  
وعلى القزاق، لأطع هاء، أرتدي هاء

هالايام، والأشقيد، والصفاير، والمصور،  
والزرب، كلها في مشهد كسكي نارف معلق  
لا أمل ولا خروج انه استحصا معلق لدايره  
الزمن العربي، فلا يواد في قوسها أو جرسها

في استحصا الشاعرة لزمن، كسكي  
العربي قدمت لوحات اقرب فيها من الزمري،  
والسوريالي وفنت سرباها زمريا جميلا،  
وهذا، وقربا لأحسن حين الأصابع، فذا  
كل المعين يحصل في ملامسه السوائل، نوى  
أعسر رينة، أي لاسيه، واكله فاقميس  
حصل للحبر للفظ، لشعير قرب، وكية  
طعامه، ولشمير الحبر قلعه، ولدعه، وطعمه  
المعوي، ونوى تجيره في النص، حمل العبارة  
لحمية الماده، ورفه طعامها لكنها طعم  
الحبر المختلف وهذا الكتابة الحربية التي لا  
سهي عول ص/٥١

كفني تخرج وجه الحروف بفرجاء هذي  
اليل: الحزينة وهي ترتب شوق القزاق الى  
الفتيق

ورينا يقول اليه وريه..

الحروف مصرجة بالأوجاع الحروف  
ترقب شوق القزاق لم تقل ليزب شوقها

حمل عصر الزرب، وهو المنطق للماء  
الشهداء، والمغنين، والمغنين، والصفاير في  
صافي الوطن الزواب هو الزوريد هو النص  
الذي مدهم بالحيلة بنوى زوريد اقرب ليصل  
بوردهم، وبزدهم باميل الحية من جديد،  
فلقرب زمر الحصب ولطفا، واقامه المادي،  
والزوحى لاسيه هو من عطاها دماء الزويد،  
وهي حاء الحقية، والعودة الي القلب، الي  
الجذر الي الأصل الزواب هو القلب العادى  
هم نماء الزويد بعينهم اليه فيتمهم من جديد في

والشعب سمد الشيب الوداع والزحيل، والموت  
من أكثر من خمسين سنة على الأكل من نكية  
/١٩٤٤/، وريدها من نكية الي نكية، الي  
انكسار جديد فيها هو الدم العربي بالذلة  
الجمعية، ولين الطريجة المتاعية فقط لفر  
المعسر منه هي نكية ١٩٤٨ وانكسه هي  
نكية حزيران /١٩٤٧/

في مناجها الاستحصارية لزمن الانكسار  
تقول ص/٥١

كفني منيل الحمام المعصم..

بورر نولف بغداد كل احتضار..

وكه صناع منها ومنه انتظار البريد..

الحمام رمز السلام، والياض، والألفه  
والصحية اما حمام بغداد فهو حمام  
الاحتصار، والدم، والقن اليوم، يحط في  
حينها ليحمل رسائلها الي المعين، والمغنين  
ولكن لا رسائل التعبير جاء تصبحة لكه صناع  
من بغداد، رمى زوريدا، وهاء من الحمام زمن  
بريده، لم نرف صناع الزويد بل صناع الزمان  
لذي كلف فيه بغداد نرس زويد حصلها الي  
الحرب، واليوم لا حصاره ولا رسائل حصارية  
ترسلها للعالم بل موت بها، ونمل

في اعلان مشهدها لاقراجيدي، في القسم  
لاول من قصيدة أنصف غناء وحلوى، تقول  
ص/١٦

وها أنا اشهد ان الزمن الذي يحرقنا رمى  
منصم

وان الأشقيد صارت بكاء وحمي..

وان الصفاير فوق تريف النصوص ترفرف  
كلسي..

واني اراوح من اقترفت ضلالي القزاق..

فما رلت الخفق هفا قديم.. وليس هفا..

الزمان هو رمى السماء، والدمار  
والفتنة ليست فتنة العيلة والحيورة بل هي  
مويون البكاء والحرب وصفايرنا نزع فوق  
تريف، الأشقيد وخصوبها، الطيور كلسي،  
والنصوص جرحه والمروحة قفمة، من ولنا  
على هذه الأرض، تصبها هومته وتمسها  
هومته، طلع سوادا، لرتدي سوادا جديدا

جسد الوطن نيقاً وحياتاً

في صورة الحمل حصر الحسام،  
والاحتمال لكر صاع من الفريد، والوسيل  
والإبداع أصابع المدينة رمتها، وصاع بانها  
وصل حماتها الطريق، فلا يريء ولا طريق  
إله زمن الياس والفيلب

في نص /الشهيد/ ص ١٠١ /تقول:

لم يكن يحمل ورثاً يوم عاشوراء

كنن في كفيه نثر وقطآن ورمال وأغان  
شاحبة..

وعلى عتبه نراعيه تقاسيم حفااف

لم يكن يحمل ورثاً..

فهم ورد الأرض في هذا السواد..

في صورة عودة الشهيد هو لم يكن يحمل  
الورد كان يحمل نثر المعركة، وبغفها  
ورمادها وغداها الشاحب، كل يحمل على  
تراعيه أغاني، وموميح السواد يحمل حكايا  
الوطن، ويأريه كل الوراء وهر الأوطال  
في ليالي السواد.

حمل هذا المصطب صورة غنائية خاصة في  
صورة عودة الشهيد تجالوت الشاعرة  
المألوف والمقال/ عاد مكسا بالفجر بالصحن  
بالفجر بالورد بأكاليل المعز وغير تلك من  
المألوف لتقول عاد حاملا النار، واللهاجي-  
والرماد، هذه الثلاثية هي نواح المعركة،  
وموادها عاد الشهيد يحمل مواده، وما يحمل  
معه يحمل نكهة المعركة التي حاصره، وعلى  
لحشب براعيه، لم نل على تراعيه أصناف  
/العتب،/ والعتب مصدر حصب ونماء يا  
الشهيد نيبيل الأحصر، واليقه، والسنن،  
وحياة الأرض وسكنها هذا العتب يعرف  
موسيقا الحداد على رحيل الشهيد عتبه بيكية.  
بحبه وطفه المور يعرف الحل حبه، وبزبح  
صلا لم يفتح ورثاً الشهيد هو الورد،  
والطر، والعتب، والحصر، والماء،  
والنصرة هو الوطن، ومكراته

في منحه الشاعرة لثاء صورها  
/الترابية/ الحدية وتواشيعها المطلقة تقول  
ص ١٠١

حشوة عن عصافير وأطفال حياح..

عن قري تخلع قصصان البراري..

ثم تكوي الماء من سكتها..

حشوة عن حدود مستعرة..

عن جوارات سفر..

حشوة عن لصوص وعادة..

سرقوا ضوء القمر..

حمل العقد عتبه بعيداً ويكي..

ويكي ثم يكي..

وتواري ذات يمين..

بيد أشجار المطر..

عاد الشهيد بعد غياب حشوة عما حل  
بالبلاد والسك العصافير جوعي والأطفال  
جياح القرى لم تعد بعربها وصغلي  
وهضاه برارها وبغها أصبحت علاقاتي  
مختلفة، وسكنها لم ير لهم طهرهم،  
وبسافهم وصغارهم القرى تتألم من ساكنها،  
ويكب حلوا جلد-هم، وغوا أيضا آخرين  
أحدثهم الماء، والحياة، والجسم، وغيره

حشوة عن الحواجز بين الإقطر، والمسر،  
والقري عن القرية، والأكتاف عن اللصوص،  
والرعاة المراكب كتو رعاة الأرض، لغوا  
لصوصها كل شيء باح، استباحوا حتى  
سره العمز، احتكروا الصباه، حجبوا الصوة  
عن الناس حيرات الأوطال عدت لليلة وليست  
للجمع

حلب ابل الشهيد صاحت شهادته، سأل  
نفسه في منيل من صحن الروي يذرف دمعه  
على المصير والمآل بوارى بياضه، وجره،  
وسمعه لكر بين /أشجار المطر/ لمر أشجار  
المطر في النحول الحصري، المطلي، القيصي  
للقهيد انمخ بأشجار الوطن، وقامتها سأل  
مع يلباع الأرض يميني ويحصب، ولبت  
الأرض من جيب عليها نك الحيد هكذا  
اشعلت الشاعرة /هديا عبور/ على فكرة  
الشهيد، وانحصرها كاتب عودة الشهيد  
مختلفة

لم يحمل الفجر حمل الأنفخ والرماد  
والنار حمل تقاسيم الحداد على عتب  
تراعيه، كل ورد البلاد، والقواتها، وغارها

المصائر مدمكة وغصون تتروى دماً وحرباً  
فرقاً قنبلاً القديم وصفلاً، للعراق عراق  
بغل، وعشتار، وحمرني لا عراق الدماء  
والحروب حبل قتل السوال والنفي لبي  
قولها لما من صجيب؟ وما من صجيب / انه  
سوال العارف بصياح السوال / انها صيحت  
النداء للعتي، ولا محب

يلفون صرخاتهم عصفاً يولدون..

فيختصرون.. ولا يولدون..

الأطفال بمزجوي بطلون الحية  
صرخت الحية لكن لا حيلة بل احصا  
الموت في الخطوب وقيل الولانه انه عم  
الرم العربي عن ولاده الطفس الجديد، والإسماعيل  
الجديد

في تقديري قدمت الشاعر غيبور /  
نصاً تراجمياً بأحسن صورة، وبهذه، وبهذه،  
وتملأ تشكيله العرفي، حمل سواده، ورفقه  
الأرمية لشهد الزمن العربي، لكن العصبية  
في مشهد الأمة في إشار المطور وفي ولادة  
الشهد القديم فهي الأمر بالروح وبالفهم  
الجد

لغيا غيبور / في ديوانها (نصف شفاء  
وحطوي):

قدمت داخلًا حزينا، ولأمنت موقعا  
البحر، والألم، والأشلاء، والحنود  
والصرحت فنت اسله فحل والعالم وهي  
تأمل الجواب

قلعه من الشفاء بضمه، ومن الحلو  
نصفها ومن الدهر بعبس لياليه الأبيض

سمع ما سمع عن رمز الإنكسار الذي طلق  
الصوم، والسواك، والنحول، حتى الترى هجرت  
برازيلها، وبنت حوزها الاجتماعية، لم حد  
قوى الآلة والمجبة، والطره، عدا أهلها اساء  
رمزهم الاستهلاكي الجديد، تبيل الرمى  
ولفقه شكاً للشهد، بكاء، وعك لتبمع  
بلحسه وترايه، وحياه

كل المتأريث، الصوريه التي قدمت  
الشاعرة، حملت حرباً، وسواداً، وبهذه،  
وإنكساراً وزمناً زمانياً فلا الحمام في هيلة  
الطري، ولا هو رمز السلام، ويريد الأمل  
صاع رمز التري، والتشيد بكاء وحمل التهموم  
أردية في الصباح وبهذه كل أسى بيعت  
الأحر كما قل أمر التري (والأسى بيعت  
الأسى)

الحروف مصرجة بالدم والنداء افتراق  
وقسر للتشيد الشهيد عاد ليحد كل شيء قد  
انقلب على أصله بالتري هجرت برزيلها،  
ونفسها لصوم سرفاً حتى صود القمر

قدمت الشاعرة لغيا غيبور / في بعض  
قصائدها يومها نصف غاء وحطوي / مضاد  
موربالية حربه سواديه، عك عليها الألم،  
والإنكسار، والصداء، والسماء، والموت على  
صدر القصائد

قدمت له حلق أفاع حربها وسوربالية  
منامها وفيه بناء تراكمها ترتب شوق  
التراب فكره برتيب الشوق هدمه الشوق  
حنقاء الشوق الترابي، وحنقه للمعيب

استطاع التري وما يحمله من لهمة وأمل  
بصور اجبر المعيب لكن لا يزيد، ولا يحير  
المصائر فوق توفيق الفصون كلمي

## في الذكرى الثلاثين لرحيله

عمر يحيى (١٩٠١ - ١٩٧٩)

شاعر الأمل الضائع

## وصول الحج

ولقد تكلّفت به قلبي

لخفتي اعرضت عنه

قلوباً: كتبت به لقلبي

ت: وخفتي لميوت عنه

(٢٧)

والألمى صمعة في عيادة النكف

كما يقوم شاعراً بنظم الحكاية (٨) والمعلمي الشعرية المطروقة (٩)، ونظم الشعر المترجم (١٠) وهذه الطوايف لا يحالف فيها عصر يحيى المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي يلتقي إليها كما أنه لا يحالف بتقليد هذه المدرسة في شعر الإخوانية ونظم المواقف الساحرة أو الهجاء (١١) وسحرية واضحة من الدعاية الشعرية العربية التي كل السبيل من رواها

سألكم يا صاحبي أية

ارغصة جاعلك من عبق

فأهنا به واستوح ايته

وخفتي ما شئت مع غفر (١٢)

أما في المدح والثناء، وهو مديح الميت، فله قصائد عديدة وإن كل

ما كتبت شاعر مدح عشت مفضفاً

بعد تعلمه تقليدياً فأس في حيداي الشحو والبعث على يدتي في عهده المبدع بصلح الأمت الكيلاني (١) فبعض لشاعراً عمر يحيى أن يدخل عليه الشيخ أحمد البرويش (٢) وهو في المسجد صمعت بحفظ الآية ابن مالك، ويشير عليه أن يحفظ (جود الحماصة) بدلاً من مدون الشحو. وبعده يقول شاعراً "كلني كتب بلما فاستعطف"، ويرجح أن يكون هذا الاستعطف - وهو بداية بالشعر أن استثنينا قراءاته في الميز الشعبية - في من العشرة

وقبل من الثالثة عشره كل شاعرنا في المرحلة الإعدادية يترجم الشعر مع زميله بدر الدين أحمد الشاعر المعروف

ويذكر شاعراً أن لوالده الشوية يحيى الفرجي "بعض اللغات الشعرية (٣)" وكنت له عمه دعوى حبيبة نول الشعر، ويذكر فيها باب جفرة في تلك الأيام لقيتها بنحمن بنين من الشعر

ربما له ذلك أن صمعه التحميم (٤) والتشظير (٥) قد وجدت في أعماله المنسورة، وهي دلائل التقليد والمقلقة على تقليد النصيح الشعري الذي ادهر في عهد المماليك وما تلاه وربما كل هذا مما يلهو به الشاعر ذاك، أو لمجالسه الخاصة وليس للنشر. فبوانه قد نشر بعد رحيله، فربما نشر، ورقي من مسودته (٦)، فهي مطبوعة مؤلفة من بيتين عروفا (كلوا وقلت) لا أظن أن الشاعر قد قصد إلا بيتاً واحداً منظوماً بطريقتين

وإين حمتان لا بني في  
تصل  
مستفداً من الجئان دروعا  
واقف والردى يفضّ جلوداً  
حنرا منه كلفنك جموعا  
يلزم الجمع بفساً وهو  
ما يلاقيه من يعاف الخضوعا  
متع العيش إن يلاقي جموعا  
في نفاع عن العسى وجموعا  
ويضيه شاعر المجد والفخ

در نشيد الخلود حديثاً سجوعاً (١٨).  
وشاء شاعر المجد لنشيد الخلود هو  
الأساس في جلود سيب الدولة، لا ملائكة  
الجموع أو فوجاته  
لولاك لم يكلف (علي) جلوده

هذا وام مهما استكفر لغتوخ  
١٩٩  
والشعر يمدح المبالاة قيسنها  
لا طيب للعيش لولا

يوت من الشعر يحيى (٢٠)  
والشعر هي لا يثاق الموت.  
رايت الموت يحطم كل كاس

وخلص الشعر يُخطئها الذهب (٢١)  
أما مصدر الشعر فمن حذاب العشق.  
والمرأة هي من يمدح في الشعر روحه

وسيلة لاصطياد المال اشعري  
(١٢)  
فكما يبرى بسمه من اتعال المديح ابتداء  
عطبات الممنوح أما السبح التي بقي صاففاً  
فلا يجب الشاعر لأنه يكون تحبيراً عن شعوره  
ولهذا يذاع شاعرياً عن المكتبي الذي يلام  
بسمه شاعراً مثاحه  
لاموك أنك قد مفتح وما دروا

إن الشعور يكون منه مديح  
الشعر عاطفة فإن تزلت على  
حكم الولاء فحديثاً في روث (١٤)

\*\*\*

وبالملاحظة والخيال يميز صر يحيى ابن  
الشعر والتظلم فيقول  
والشعر إن لم يكن ذوب العواطف في  
خلص الخيال فقول التظلم الورم (١٥)

ولمست العاطفة إلا وجود الانفعال  
والصدق في التحبير عنه ولذا يعرف شاعرياً  
الشعر بقوله  
وما الشعر إلا آلة تكث الشجا

لها الصديق جسم والتخيل اجنح  
(١٦)  
أما (الآلة) أو (الشجا) وما يشاكلها من  
مزاتلف العربي فهي معزات (الهيئة) حجر  
لأساس في بنية شعر عمر يحيى، وهذا ما  
مجرد له المصاحبة الأوسع بعد نفسي صورة  
الشعر أو مبهوم في قصائده يحظى المنندي  
مثلاً على الشاعر في مضاء عمر يحيى -  
وربما تلاه الفخري (١٧) - فتروء فيه الحياة  
هي في أن يلاقي سيب الدولة الجموع وأن  
يمتدحه شاعر في مقام المنندي

مرضي منها، ولولاها لما

كان علي الشعر للعشق يوحى

إنما المرأة في الشعر إذا

نكرت أعطته إبداعاً وروحاً (٢٢)

والشعر عدد عمر يحيى هو رحلة لمن  
صنع أحلامه، يقول في قصيدة عذائها  
(الشاعر) نشرت عام ١٩٢٤، لي في بدايته  
فلم يبق من تلك السعادة والمنى

سوى زفارات عن أساة تترجم

يرى الشعر روحاً في الحياة وراحة

فيدي به بعض الذي كل يكتم (٢٣)

وقول:

كم فام بالشعر قلبي والنس

فلعل الشعر ضنى أهنة (٢٤)

هذا ما وقع الشاعر في الأحرار في قلبه  
بمسح القصيدة وروايتها هذا العلاج  
يطيف بي الحرى قنارات فيكشفه

عني قصيدة أسديها لارويها (٢٥)

لكن هذه الشعر ليس قوة مطلقة كما يبدو،  
اد لا يلبث شاعراً أن يتشكك في مقدره الشعر  
الشعبية أمام جمال الطبيعة في قصيدة عذائها  
(عشق الورد)

صوت حار شاعر برزاهما

هل تؤذي بالشعر كل المعاني؟  
(٢٦)

وإذا كنا هذا أمام مثق في لبره الشعر على  
أداء المعاني، فلنا في قصيدة (ذكرى الهجرة)  
على يحيى من صف الشعر على إهداء من  
التيوة حقة:

الشعر أضيق أن يرقى علاقة بها

يتى به والتفاني نطقها خصر

• • •

طلب البيان عن الإفصاح قد عجزوا

فما فناء الذي يتى به خصر (٢٧)

وكذلك مجد إبراهيم هدو بهجر الشعر عن  
بلوغه

مجد لإبراهيم تمجيد ربة الشعراء والكتاب  
من تيقنه (٢٨)

وإذا كان الشعر في صنف وقصور أمام  
جمال الطبيعة ومقام النبوة ومجد التصل، فهو  
كذلك أمام سرور النفس.

والنفس أعظم أن يحيط بمزها

قمة من الشعراء أو فئتان (٢٩)

ولا اطر أن ثلاث هاب تمسح

• • •

ومع ذلك يبقى تعريف الشعر كما ورد عند  
شاعرنا وهو تعريف مائع - كما يقول أهل  
المنطق - لأنه يسع من تحول سواء تحت هذه،  
فليس الشعر إلا أنه يبعث الشج، وأي كلام ليس  
أية باعتة على الشج ليس من الشعر، وهذا  
التعريف ليس أمراً عرضياً أو بدو شعرة  
طائرة عن عمر يحيى بل هو بنية شعره أو  
شعوره كما يتجلى في ساجه الشعر ي



الأثر الكليح مكلهم الترمسور، ومصعب حربة  
الوطر ثفيه ربول عمر يحيى عن شعوره  
بوحه الاستلال بت حروح العتمقين  
(كلفت تلك البرهة الك برهه مرت بي، بولة  
عربية مستقلة، وشعور بحالته الأمل بامتداد  
هذه الدولة وثيقها) (٢٢)  
أما مرارة الحية فكتب معبرا عنها  
"ولكن تلك الومصه لم تلبث ان انطقت

### فكان الواقع في النفوس شديدا" (٢٤)

لقد كثر لهذا المصدا "أشد الواقع في  
نوميا بعد جائته موقسور، تلك الواقعة التي  
تسجن نساد المعر (٢٥)  
(وكتب هائل الحاحي مما صبح شعر  
شعراء تلك الحية بالأم) (٢٦)  
وهذا يحيى به كل متروكا المم، ومنركا  
سبب لك الأمل، أو حد أسفه، ورب كل  
السبب الأهم أن لم يكن الأرحه، وعليه فيه حال  
هو الأسى - في الشعر - أن لا يستطيع بحري  
ملاحم (الحية) كذل واقعه ميسور، فاقم ياربه  
للصدا حملة فصيحة (في نكرى استلال  
موريه)، وهو هام (١٩١٢). ويقول شاعرا في  
هذه القصيدة

وهب الدهر نفيسا فاسترد

ريما جاك بكين قصيد

رشقة من أمل موصولة

خلكت نكرى فريدي (٢٧) وسوء

وأمن بهما قلنا ريت

غالها من نقيبت الدهر يد (٢٨)

وتتجلى هذه الحية بذلية في شكلها الواعي  
أو الشعوري في ترجمة شاعرنا للقصيدة لرسمية  
بحوان (الأمل تصام) (٢٩) ، تتحدث عن  
ملسة هراس حالم يغتاله السر، ويقول عمر  
يحيى عن ترجمتها بعد واقعة ميسور: (... فلذا

لوس من مودة في حراي ديوان عمر  
يحيى لها من كثافة الحصور ما لمودة  
(الأمل) (٣٠)، فتكرر هذه اللطه يتلقاها  
المصنف والمصنف بشر الغشيه، سيما وأن  
شاعرا لوي. ويملك فاموسا وأسعا من  
المعرات المهجورة يكذب بوق السداولة، ونقي  
(الأمل) يصوره أقر في صيغة المعر- أو  
صيغة السر، ونلي (الأمل) مودة  
(المجد) (٣١)

وهذه المعرفت وما يردتها مثل (الأمل)  
(الطموح) (والاحلام) تعبر حلي عن قوة  
الشعور لتد يصبغ فهو واقعا وعلى قدر قوة  
هذا الشعور والأمل بمعينه يكون قدر الحية  
عد اكسر الحلم (٣٢)

ووقع هذا الحلي يكون عمر يحيى (شاعر  
الحية)، أو (شاعر الأمل الصالح) أنا ما نسا  
التحيف من حده اللب لأول

إن لترجمة عبر المكملة التي حطها  
شاعرا بظلمه ونشرت في الجزء الثاني من  
يومه لا ندم على المصنف الشخصي أو الحاضر  
سنا لشاعر الحية التي أصبحت بمنزلة لها  
الطبع، ولكنها على المصنف العلم عدم التعمير  
واصحا، ثم إن عدم تدعيمه للمصنف على المصنف  
الحاضر أو الشخصي لا يعني انتهاء هذا السبب  
بل يعبر عن الدارس

لقد استعمل السوريون الجيش العربي لدى  
حرر البلاد من الاحتلال العثماني بقيادة الأمير  
فيصل عام ١٩١٨ بفرجه شاعره، فما هي بولة  
عربية مستقلة مسند امجاد العاصي ونحوق  
لأمل

مجد مروان اعلموه الى

مجد الزاهي وبنا نعم الامه

قمت القار تحيي ملكها

وتتمنى النفس بالعيش  
الاعلى (٣٣)

ولكن يا للأمل الصالحه، فقد خرج

ترجمت (الأمل الصالح) من الفرنسية وصيغة  
قصيدة فلاتني وجدت فيه سدى  
شعري (٤٠)

إن الأمل هو السرور بانسطار السرور  
الموعود - وعلى حد تعبير فيلسوف الله أينغر  
في الشعر نذ بكري الله المصعب وبطل الله  
المستعجل (٤١)، فصداً أمل ليس صواعاً لله  
المستغلة محسب، بل لله الحاضر أيضاً

لله العيش في الرجاء فمن لي

برجاء بعد لي أربي (٤٢)

ولذلك فلي من يملك الرجاء - وهو لغة  
وسرور - معرض للوقوع في الحيرة - الألم  
والحرر - بعد مدح هذا الرجاء، يمدح  
الرجاء ليس عود للموعد أي من السرور إلى  
العددي، بل إلى الحرر، وهكذا تكون الأمل  
سروراً وتكون داءً

والأمل سرور نفسي وحينا

في داء يهني على الرغب  
كان حلواً ريش المتى فستحان

الروض منه إلى القلار الباب (٤٣)  
وهكذا صلت الحيرة منظوراً للشاعر إلى  
كل شيء من حوله ولم يبق له من أمل  
يا دهر ما أبقيت لي أملاً

«عش بالفقرى وبالألم» (٤٤)

وتساقط الأمل

تساقطت الأمل البيض صرعى

حواليته وفلكنا الهدون (٤٥)

.....

.....

إذا أتانا طويئنا طويئنا

أمان قلب بيض وجون

وربقت بيئها زمان

واحلام تهددها القنون (٤٦)

والحبب يملو أو يخون

- فلننت الحب ينقنتي ولكن

رايت الحب يملو أو

يخون (٤٧)

- وكلم صاميت إخوانا

ولكن جهم خنوا (٧٨)

بلوت أهدى أهدت منهم

عقولاً شيب بقره المريق (٥٩)

كفى قد صحتهم لأوذي

واقلم لا لأحمد من ليرلي

بلوت التام حتى شاب راسي

ولاحت من مفارقة برولي

فلم القدر بقلب غير خالي

من الأحقاد اطر للونوق

صوى القدر القليل وثلك عظمي

احز عليك من بيض

الآفة (٥٠)

وإذا كثر الحبيب يملو أو يخون، فلي هذا  
(الفرق القليل) هو (الحبيب الموعود) (٥١)،  
وفكرة الحبيب الموعود تتجلى غالباً في مرثية  
ولا سيما في مرثية دابة يحيى، فهي شاهد  
للأمل الصالح وهي قصيدة مؤثرة واحص  
البيت الأخير منها

كل من سخرى، ويخطون عن المنك المجهد الذي  
أبتلحه الأمواج

هذه الحائنة يتظمها صر يحيى شعرا تحت  
عوان (العريق) ويجعل مروه الفاجعة أو الحبيبة  
فيها تصوير حرب الذي كل من سخرى حين علم  
بما ألف إليه صليوة أملاه

الحر كل العز لنما أفلق

يطلب من نجاه، قالوا: (نقى) (٥٥)

والمشهد الثالث قصيدة مترجمة بعوان  
(سرا - يحيى) تصور عروسا موعونة بقرافات  
في (ليلة عيد النصر)، وحين نعب السيلوا في  
بليها يترج منها العريس، تكرر أمام جنة حبيبها  
الذي قتل في المعركة (٥٦) أما مع شاعر يتعجب  
الحبيبة، أو تنحبه في كل شيء، حتى إذا ما أحب  
غدار فتاة ورأى في هذه الغدار المنحمة (أملية)  
و(أمله) فجعه هذه الغارة بخص شعرها (٥٧)

ولا يعوت شاعرنا تصوير حبيبة شهر  
فصل

زواج بالسعادة يا حبيب

ولك الله من عيسى الزواج

تقضي شهرك المصقول شهرا

لدينا بالتمتع والتعاقب

ويقي بعدها يوم تنادي

لعل ستنقن فن الفجاج

وتتكرر الحبيب، أو تتكرر صورة الحبيبة  
حتى تحلح عنها رداءها الحصى أو الحصى  
ويستقل إلى السعير أو ما يشبه القنور المجرى،  
فإننا كل الكثير من الأمالي قد ثلاثت كالمراب  
وهو في الثلاثين من صوره

كم جئت من الأمالي فتاه

إذا قلت ربيب: أخي سولي

طويت يدي على كيدي غوا (٥٢)

ورثاه للملك فيصل بن الشريف حسين هو  
رثاه للاستقلال المتفرد أو الأمل الناري

ألا هل ترى الناصي المثوب إذ دعا

بهرك يوم الخطب من كان قد نعى

نعى أملا ما كان بهائز غصنه

ونسعى له حتى توى ونقطعا (٥٣)

إن شدة الحبيبة، وللحالات النفسية شدة  
وقور وإن كل يصعب فيها الفيق، تنتسب  
طرا مع نباد طرفها، وطرفاها هما بولم  
المعرج وصحة النتيجة، قد أصبحت الحبيبة  
منظرا للشاعر - بحث عن جماليه الماسوي  
أو الصعب في الحالات الأشد بونرا

ها بيت بمجمله، أو ربما مشهد عراء،  
الطفل بين مويه فرح بالمتواضين اليهم، لأنه لا  
يعرف معنى الموت، إن فوم الزول كما أفقه  
هو منسية سعيدة، وهذه المنسية السعيدة هي  
موت أبيه، ولذا تراه يضحك ويقول (مات  
أبي!)

هكذا تكرر المنسية في دروتها، ولذا  
يتنطقها شاعرا في قصيدته (الطفل المفعول)  
حيث يرى حبيبه طر هذه الزامة في طرحتها  
للمنسية فيبكي لها وهي تضحك، ولا يبيكي لمن  
يبكي

بكي للطفل ولم يبيكي

أخوه إذ ناح ولا أقر يوه (٥٤)

إنها مكيدة الفجاج المنسية بلوب الفرح،  
والمشهد الألي أمام منظر الحبيبة هو موسم  
سرور على شاطئ البحر، وقاعة بلي صوت  
استغناء فيمزعج دو مروعة لثقة العريق، وبعد  
جهد يصل به إلى الشاطئ وسط الهلثف  
والتصنيق، ولكن النفس يشغلون بقملث من

- من خيالني نور فعاد صبيًا احاول ان ارضي حاضري  
نشأة مطمحي قهدي والى زماني الذي قد مضى  
في رياض الآمال نضرا قويا فخرج لا منيتي قد بلغت  
انتهى بشره وامني التـ  
من التي اراء عفا حفا  
افتح العين كي اراء قلبي  
ما قرأه يضحى بوحيا حفا (٥٨)  
فان فساد اخرى قد تكون ذللة تؤكد  
صواع جميع الأمـ  
- كلما قلنا للذ نلنا جزيل  
فرحت أسلنا بعد الطلوع (٥٩)  
- لم يحط قلبي بالمعنى زمنا  
الا وغربا للمنى شيخ (٦٠)  
- ما خاضعتي يوما لرحمة فدا  
قلبي يرفرف الا عافى جدي (٦١)  
ومن الطريق انه اذا كل بالإنكل ان  
تقمم بممة نل في لمبة (بين الحية والأمل)  
وهي بيتي  
اذا نممة الأحباب شلت حفا  
سهادي ونار الشوق بين اضلعي  
فكم ضلكت نرعا بلحياة ومد فدا  
فوادي لهم اوقى، وعلود  
بالله (٦٢)  
جاءت التي تلبها - وهي بيتان أيضا -  
بحوان (احول)
- ٢٤٢

- وفيمن لنا يذك صوف بنيسي  
ما تلقى من الأتئين الطوبى (٧٠)
- عجز لي هذه المداوير لم تجد دعاء، بل  
عجزت عن حبسه مركبة، أو حبه مصدعة، فقد  
احترق الشاعر عذما القرب من السنين إلى الكثير  
من مرارات السبل لم تكن إلا سكران بل إنها  
أشبه بنسهم في نعو.
- كم خدعنا بسراب للوجود  
ونمناه وما شارب الفزاد  
ثم لما جلت الشيب الفتوة
- شمتة حلوا ومن لي ان يهاد (٧١)
- وهذا تحبير جلي عن احسان عيني  
بالكلية، فهذه النفس قدزها الحر، لأنها كلما  
بمنطوق رويه المرحف، أو، بتعبير آخر،  
كلما تمطيع إدراك امتلاكها للمرحف، فما كل  
في اليد لم تترك قيمته إلا بعد قدائه، وقصيدة  
(الكلب) (٧٢) وصف نموذجي لأعراض الكلبة،  
على الرغم من أنها مكتوبة في من  
السبل (٧٣)، وإذا افترضنا أن شاعرنا قد قرأ  
أعراض الكلبة في أحد كتب علم النسر وهو  
الأسناد الأكفسي المطع، فلن هذا لا يعز في  
الأمر كثيرا، فليس كل من أطلع على عرض  
نفسى نمجه قصه
- يقول في التصودة:  
- وبع القلبة انها  
أعدى عور للقلوب  
نحسى سحنها قنحجب  
جنة الأمل الخصيب (٧٤)
- في مواجهة الموت  
يقول عمر يحيى مملوكا سمته الحولم  
أنا ان اخلع غباري قنمى
- مقلات بلاسمي والظفر  
فانعم الصلو فقد ريتي قد  
وعلى أصفه ما لا  
سند (٧٥)
- إلا ان عمرنا في يلع عذاره فهو لا يملك  
جراة الحولم أو جنونه  
\* - التلمسي:  
إذا ساءت هيئتك فاقبها
- خبالا وافكر بالخير امرك (٧٨)
- ٦ - التشاغل:  
وغفك عنك بالمولى فليها  
تجك من هوىك به عرك (٧٨)
- ٧ - التهوين بمصائب الآخرين:  
تذكر أن لي أفنيا شقاء  
وأنك في الشقاء الكل عرك (٧٨)
- ٨ - المزيد من الحزن (ودلوها بقى  
كانت هي الداء)  
يا حمام القصور كرت فلي  
بسماع التفريد ازداد خزنا (٧٩)
- ٩ - توقع الامسا:  
ربا نام لم يبدد الدهر مستو  
ر عضل واهة من صعب

— ما قيمة الزمان رمز الحد

بـ (٧٥) والفن الرطوب

سوان عذري الشمس تدنو

في الصباح  
الدهب (٧٦)

قبي وكاد من الأسى

برتاح من  
الحدس (٧٧)

وبجم المصيدة بيت يحمل دلالات  
مصاعبة في التعبير عن الاكتئاب، فلكلية  
سحابة سماء بطمي الإحسان بها أتحجب كل  
حسنا وما من حيل لدفعها إلا للشاعر  
الغوي، فليجأ شاعرا إلى الشعر عله يدفع ما به  
من هرب قلبي، ولكن ينهي إلى أن تنتصر  
الكلمة فيقول

ومن المعضن بكفي

اخلفت حتى في المنحب (٧٧)

\*\*\*

بعد تلك الكلمة لم يبق أمام الشاعر إلا أن  
يدخل ظلمة اليأس وبمضي وحيدا باتجاه الموت  
لا يرجو شئ من أحد، فالإحباط لم يبق طاقة  
للحدس، وبعد تكرر الإحباط أضفى طروحات  
محالا

— نوت فمضة نائم كنت أحملها

على الخلوب وهاج الداء في كبدي

لا غيرتي غير الأراجي، ولا ظلمي

بباعثي بعد الخافي على الجلد.

— يمشي إلى الموت لا يرجو رضى

أحد وينظني لا يرى الإجمال من أحد (٧٨)

وبالوصول إلى اليأس يسكن الاضطراب،  
فلم يبق من شغل بالهمس ورجاء النمو  
والارتقاء فريس الغرس قد ولى، وهذه أواس  
التأمل في الذكرب وما آت إليه غواش  
الأمس. وهكذا كل حال الشاعر قبل رحيله  
بعبارة الملم في حل تركيزه بمدقته حملة

إن يعم المشيب مني قروعي

فتذكر الشيب هذا أوالة

نغرس الفكرين في العسر كوما

بتملى بقرسه جثة (٧٩)

لقد بلغ شاعرا الحكمة، فليس إلا العرس،  
وليس للعراش إلا التملى وبمناخ انظر قبل  
الرحيل

#### الهواش

١ — نرس الطوم الشعرية على علمه حمدة، ونوس  
لغته سليمة، ونولي سنة ١٩٥١

٢ — حشبه ترجمه الشاعر بقلبه المنشورة في مقدمة  
الجزء الثاني من النوايا ص ٦، وهي ترجمة  
غير مكتملة ربه لم يعم الشعر، أو أتمها  
ولفت أوراقه

٣ — (١٩٩٢ = ١٩٧٤) فقه ونفوس من اعلم  
حمدة انصر ترجمه المطولة في حمش  
الترجمة المنشور بلبي في الإخلة السابقة ص ٦  
— ٨

٤ — توفي والده قبل ولادته بشهرين، وهو طفل لا  
يذكر لهما صورة، انظر مقدمة الجزء الثاني من  
النوايا ص ٥ — ٦

٥ — انصر النوايا ج ٢ ص ٨٧  
٦ — انظر النوايا ج ٢ ص ٨٦ وسوف تلاحظ ان  
البيت الذي ذكره شاعره في سطور يتحمله في  
اللمحة التالية وانظر ج ١ ص ٢٥٥

٦ — في الجزء الأول من النوايا مقطوعة من  
أريمة نيت بطول (منازل) مأخوذة من صورة  
لأبراهيم دبنيو

٧ — النوايا ج ٢ ص ٢٦

- ٨ - انظر على سبيل المثال النديون ج ١ ص ٢٠٤ وج ١ ص ٢٢٣ وج ٢ ص ٢٧ وج ٣ ص ١٢٧
- ٩ - انظر على سبيل المثال نظم فكرة الاس واللوز  
خرجوا بالاس والاس  
لا
- امضوا رمز جمول للنبات
- ربا ورد ادهيت نصرته
- وجمل الورى منه  
لحقات
- ويقدم بقوله
- ينرك الرحمن بالاس  
ولا
- النديون ج ٢ ص ٥٠
- ١٠ - انظر النديون ج ١ ص ٨٨ وج ١ ص ٧٣
- ١١ - انظر النديون ج ١ ص ١٢١ وص ١٧١ وص ٢٧٧ وص ٣٠١ وج ٢ ص ١٥٩
- ١٢ - النديون ج ١ ص ١٢٢ وانصر ج ١ ص ٥٧
- ١٣ - النديون ج ١ ص ١٢٤
- ١٤ - النديون ج ١ ص ٢٢١
- ١٥ - نفسه ص ١٢٧، وينم المتشعر بقوله
- ونك كرهت الشعر من متشاعر
- بصفي نوادي بلفوحي  
الكثبة
- نابت لما لم اضق لعمالي
- انلق صريرك ان نارك حاصيه
- النديون ج ٢ ص ١١٨
- ١٦ - النديون ج ١ ص ١٠٥ وانصر ص ١٢٥
- حيث الشعر صوت الالام وانصر النديون ج ٢ ص ٢١٤ حيث الشعر جيون والام
- ١٧ - انصر النديون ج ١ ص ٥٦ وص ٢٢١، وقد يذكر المعري، ولكن بصفته علمًا
- ١٨ - النديون ج ١ ص ٣٩
- ١٩ - نفسه ص ٢٦١
- ٢٠ - النديون ج ١ ص ٩٣
- ٢١ - نفسه ص ٢٣٤
- ٢٢ - النديون ج ٢ ص ١٤٤
- ٢٣ - النديون ج ١ ص ٤١
- ٢٤ - نفسه ص ١٠٠
- ٢٥ - النديون ج ١ ص ١٢٨
- ٢٦ - النديون ج ١ ص ٢٨
- ٢٧ - نفسه ص ٦٢
- ٢٨ - نفسه ص ١٠
- ٢٩ - النديون ج ٢ ص ٢٠١
- ٣٠ - انصر باب الجرد الأول من النديون على حيث المثال ص ٣ ص ١٧ ص ٠٤ ص ٢١ ص ٦٠ ص ٢٤ ص ٦٠ ص ٧٣ ص ٥٨ ص ١٢
- وانظر (المعنى) على سبيل المثال ايضا: ص ٤١ ص ٥٧ ص ٢٨ ص ٧٧ ص ٩٠ ص ٩٢
- ٣١ - انصر باب الجرد الأول من النديون على سبيل المثال ص ١ ص ١٥ ص ٣٢ ص ٩٦، لفي ص ٩١ تكرر ثلاث مرات، ولي ص ١٠٥ تكرر أربع مرات
- ٣٢ - وهو ما يمكن التعبير عنه بالقوة بين للضموج والإنجاز انظر على سبيل المثال سيكولوجية السماعة ص ١٩٧ و ١٩٨
- ٣٣ - النديون ج ٢ (المقدمة) ص ١٤
- ٣٤ - نفسه ص ١٥
- ٣٥ - النديون ج ٢ (المقدمة) ص ١٥
- ٣٦ - نفسه ص ١٦
- ٣٧ - الحريب الملووب
- ٣٨ - النديون ج ١ ص ١٧
- ٣٩ - نفسه ص ٨٨
- ٤٠ - النديون ج ٢ ص ١٦
- ٤١ - انصر لخص (اللايقورية) لي تاريخ الفلسفة اليونانية ليوسف كرم منشور لي (تاريخ الفلسفة القديمة والوسطى) ص ١٩٠-١٩١
- ٤٢ - النديون ج ١ ص ٢١٣
- ٤٣ - النديون ج ١ ص ١٥٣
- ٤٤ - الهذون السكون
- ٤٥ - النديون ج ١ ص ٤٦-٤٧، وانظر ص ٩٧
- ٤٦ - نفسه ص ٦١

- (٧٢) ذكر في مجلة القصيدة هو نشرت في صحيفة (الخليج) عام ١٩٧٩، وهذا يعني ان عمر شعركا زمن نشره كان (٢٨) عاماً
- (٧٣) الديوان ج ١ ص ١٢٨
- (٧٤) ورثت في الديوان (الشعب) ولارجع ان يكون للشعوب ما أكتناه
- (٧٥) نكسه ص ١٢٨ - ١٢٩
- (٧٦) نكسه ص ١٢٩
- (٧٧) الديوان ج ٢ ص ٢٢٢
- (٧٨) الديوان ج ١ ص ٥٣

### المصادر والمراجع

- ١ - ديوان عمر يحيى ج ١ - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٨٠
- ٢ - ديوان عمر يحيى ج ٢ - اشرف علي صبحه بجراية - جابر بركوش - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٨
- ٣ - تاريخ الفلسفة اليونانية - يوسف كرم (المجلد الأول) - منشور في (تاريخ الفلسفة القديمة والوسطى) - ر. صيب بوريي - ر. محسن أولاديس - الطبعة الجديدة - دمشق ١٩٨١ - ١٩٨٢
- ٤ - الصفحة الفلسفية - نعم الزهاوي - منشورات جامعة دمشق ١٩٩٢ - ١٩٩٣
- ٥ - سيكولوجية السعد - ديك اردين - ترجمة - ليون عبد القادر بوس - مراجعة - ثولي جاتن - سلسلة (عالم المعرفة) - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٣

- ٤٧ - نفس، ص ٧٥
- ٤٨ - المتيق المعروج
- ٤٩ - الديوان ج ١ ص ١١١ الأوج قلبه وللظن ص ٢٢٢ والديوان ج ٢ ص ١٠٢
- ٥٠ - انظر الديوان ج ١ ص ٥٨
- ٥١ - نفسه ص ١٨٠ وللظن مريضة ثانية لا يه ص ١٨١ ويخفيه ليها بقوله (ألمني ككت)
- ٥٢ - الديوان ج ١ ص ١٨٧
- ٥٣ - الديوان ج ١ ص ١٩١
- ٥٤ - الديوان ج ١ ص ٤٩
- ٥٥ - انظر الديوان ج ٢ ص ٧٣
- ٥٦ - انظر الديوان ج ١ ص ٧٩ - ٨٠
- ٥٧ - نفسه ص ٣٠١
- ٥٨ - الديوان ج ٢ ص ١٥٠ - ١٥١
- ٥٩ - نفسه ص ١٩٢
- (٦٠) الديوان ج ٢ ص ٥٢
- (٦١) الديوان ج ١ ص ٢٦٤ وللظن ص ٣١٠
- (٦٢) الديوان ج ٢ ص ١٢٤
- (٦٣) الديوان ج ٢ ص ١٢٥
- (٦٤) الديوان ج ١ ص ١٢٤ وللظن ص ٢٩ و ص ١٨٣
- (٦٥) نفسه ص ٤٩
- (٦٦) الديوان ج ٢ ص ٢٤٧
- (٦٧) الديوان ج ٢ ص ١٢٢، الجار: الحياة وللظن ص ١٢٥ و ص ٢٢٠
- (٦٨) الديوان ج ١ ص ٢٩٥
- (٦٩) الديوان ج ٢ ص ١٠١
- (٧٠) الديوان ج ١ ص ٧٤
- (٧١) نفسه ص ٢٨
- (٧٢) انظر ص ١٢٨ - ١٢٩ وللظن علي سيب المثل الصفحة الفلسفية ص ٣١٤ - ٣١٥



## الأديب نور الدين الهاشمي..

سلطة السيد الكبير وخضوع العبد الصغير

سائر أنوار الشاعري

تأسس الدوتة واشكاليف الحاكم والمحكوم، مروراً بالسلطات الاجتماعية الطمينة، كب بفتح على التاريخ الشخصي من ميلاد الطفل الصغير في أسرة ذات نظام بكوني، ثم انتقال الفرد إلى المؤسسة التعليمية وخضوعه كتلميذ إلى شروطها، وصولاً إلى القناعات مع مجتمع لحارة بعادته وبطيقته، ثم التراتيب الوظيفية في العمل، انتهاءً بالثكاليف والتقصص التعامل مع قسمة كنهها، ومن ثم العالم بأسره

هذا المحور الثامن برواياته التفصيلية، لا يكاد يخرج عنه أي جانب إنساني في الحياة الخاصة، أو البشري في الحياة عامة ولكن على الرغم من هذه الشمولية التي تصدق بها (الهاشمي) تجذره في هذه المجموعة القصصية، حواراً لأحاطة بها، وينوبها في هذه الدراسة القصصية التي حاولت موازنة الطرح الأداعي، ومولاه مدياً في الشرح والتفصيل

### [الكبير والصغير]

في البدء يكون الإنسان طفلاً صغيراً يستمتع إلى توصيفات الوالدين الكبيرين وتوجيهاتهما، ثم يكبر هذا الصغير ليصبح بدوره مرشداً لصغير آخر في حال تكوين أسرة. وما دام الصغير يحير كل شيء، ولا يعرف شيئاً عن العالم حوله، يولي أمه للكبير، بل هو لا يستطيع حتى التعليم بهذه المهمة، للكبير يولي شؤون الصغير دون أخذ مواقف

هذه الجدلية (صغير / كبير) تبدو طبيعية

الأديب المعروف (نور الدين الهاشمي) يقدم في مجموعته المنمودة (يوم بكى الشيطان) محاور أربعة يمتدح كل محور منها رواية بذاتها بل يمكن القول إن المحور هو ذاته ولكن رواياً الفطر تتعدد

وسواء تحدثت المحاور واستقل كل محور برأيه، أم تحدثت الروايات حول المحور الواحد، يكون التقسيم السهجي الذي عمقنا به في هذه الدراسة الشعبية على النحو التالي

(١) الكبير / الصغير

(٢) السيد / العبد

(٣) المبتذل / الرعية

(٤) الربيع / المرومين

وطالبا للوصوح متكفي بالقول إن القصص التي انبجها في المجموعة القصصية التي تناولها يالند في مرئسنا هذه تطوي تحب محور رئيسي عالجاه بروايات بذاتها مرصتها طبيعة السهجات الذي انبعث



المحور الواسع الطيف، الذي درصناه من رواياته، يفتح على التاريخ البشري من المصور القديم، حيث كان الإنسان يعتمد على الفوه البدنية، فالمقسم الأفراد إلى قوتي وضعيف، وصولاً إلى المجتمع الاجتماعي الذي يتوالت الأميزات لمصادفة تاريخية غلبت، فقسم الأفراد إلى قوت و غير واورث، وصولاً إلى مرحلة



جاء في قصه (حواريه العيد لمسيده) ان الحواري تين (العيد/ الصغير) و(الكبير/ السيد) ليس حواراً طبيعياً، فلا يُبدل للكلام فيه، بل هو حوار من نوع آخر تماماً، فهو الحوار بيني ان يتناول بالآوايز (السيد/ الكبير) ويعصي وينص (العيد/ الصغير) يصمت مطبق وحزب ان تجزو على اقتواه بكسه (لا) او حتى طرح اي سؤال، او مناقشه تلك الآوايز، وهذا (العيد/ الصغير) لا يتناول الا اذا كان الكلام تأكيداً على سلبه وسكونيه

(- لا.. لا.. لقد أصبح سمك صديقاً يا

مطيع

- نعم يا سيدي شك ظني في الإصغاء إلى

أوامركم من ١٢)

ونلاحظ في (السيد/ الكبير) يجد ان من حقه ان تكون سيطرته مطلقة، وان له الصلاحيات كلها لإصدار الأوامر بوي مرعاه اي قانون او شريعته كما نلاحظ ان (العيد/ الصغير) يجد ان من واجبه اطاعة هذه الآوايز وينصها بحرص وبغله، وحي التمسول عن مشروعيه هذه الآوايز، وذلك بعد ان قد احسنه بكيونته بعد ان عدا الفصحاء، لهذا لم يجد يتكلم من عيوبه وصالح براها كقوله المزمع، حتى أصبح لا يصحبه الحياة بغير تلك العيوبه، ولا يجد لحيله هذا للحياة اذا لم يكن فوقه (سيد/ كبير) يلزم وينهي

وفي هذه القصة اسمع (السيد) حتماً صغيراً، وعزل الخادم العجوز، فلم يجد الأخير يجد مبرراً لحيلته، فماب حراً لأنه لم يستطع ان يعصي الخادم المطيع حتى اللحظة الأخيرة في حياته (في صباح اليوم التالي سمع الخادم الصغير نكتين سيده بخبره باقهم وجنوا مطيعاً جته بأزده من ١٤)

و(السيد/ الكبير) لا يعطى او يشفق على (العيد/ الصغير) الذي ابقى عمره بخدمته، فعندما يرى السيد ان صلاح اسماء تملو وجه العيد بعد موته، يصير تلك حراً غير مطيع، ولا مبرر له ايضاً (القصة على هؤلاء القراء ما اقل وفاههم من ١٤)

صمم بطاق الأسرة الأب (الكبير) و(الابن) الصغير، م. سام الأب يحب ولده، ويعمل لمصلحته، بل ويبصله عليه خيجه غريزة الأمومة او الأمومة ولكن الأمر يختلف اذا أصبحا جلية (الصغير/ الكبير) حفر حلق من الحلقه

بعد اسفل هذا التلبد (الصغير) الى المزمرة سجد الامتداد (الكبير) الذي ينولي أمراً، وبذلك تفرع سلطه الكبار على الصغير صمم المفهوم التراتبي غير الحاصح لاحرام الكلي تدان، كما في قصة (أحر الحرز) فعبها (صاح لمعلم وهو يهمل على جسد عيد الله الصغير بعضاً حفر عليها العصا من الوجه ص ٨٦)



وبعد ان يخرج هذا الصغير من اطار الدوائر الصغيره، ويلج في خضم القاذرة الكبيره، يجد نفسه في حربه التي تحصح الي انزعيم (الكبير) التي يهرج سطوته على شكل حاربه اصمغره والكبار ايضاً (اجزوه في الصغير - كما ينول - على تجزير يد رعيم حارته الجزياء فصار له حرجاً متقيفاً من ١٠٨) ولم يشف حرج (الصغير) الذي يصبه (الكبير) في هذه القصة (جواء مر) على الزعيم من استعمال لآلويه بقواعها ولكن القيس هذا (الصغير) مدانا - بطريقة ما - عندما يتناسى ان الله الشافي هو ان يطلق كلمه (لا) ولو مرة واحدة في اليوم؟

ثم ينتهي هذه القصة وبطلان الجرح غير منسل لأن كلمه لا لم يخرج من فم بطل هذه القصة، ويبدو ان هذه الكلمة المرة على لسان بطل هذه القصة غير موجود في قاموس بطل هذه المجموعة الصغار كقصة

#### [السيد والعبد]

تتبع العبد على تراسه المحور ذاته، ولكن من رويوه (السيد/ العبد) نور اضلال الروايه الساجده، بل يستعمل على تعطيل الروايتين، و- كان لكل رواية مسألهها الخاص صمم المحور الواحد

بسماعها مع نسل الطبقة الفوقية  
وبذلك سنستخرج  
السلطان - (الكبير / السيد)  
والرعية = (الصغير / العبد)



(السلطان) مسمي الثالوث في قصة  
(حصار) يحصب من القراء الذين منوا فيهم  
إلى قلعة حصانه ولم يهربوا على جوعهم حتى  
يتم يده أولاً لهذا بأسر اجلاء قطع أيديهم  
(ومت أن قطع السلطان الأيدي الأثمة ما رآه  
القراء ينظرون) أمر السلطان ليسمح لهم  
بالطعام والسلطان كما قالوا مشمول بأمور  
أقوله (مشمول ص ٣٠) ولأن السلطان أحر  
ثبته، ولم ينظره شيخ الجامع لأقله الصلاة  
أنهم يلبسوه، وأمر بقطع رأسه عقاباً له على  
بطلونه (ومت أن قطع رأس) لأمم الزندي ما  
رأى المصلوب يجلسون في المساجد منتظرين  
قنوم السلطان والسلطان كما قالوا مشمول  
بأمور أقوله مشمول ص ٣٠)

وبذلك يؤكد (السلطان) على أنه (السيد)  
الذي يملو على (الرعية) التي ليس في  
المحصله غير (عبد) ولهذا لا يسمح لسلطان  
للجاء أن يأكلوا سور أبيه، ولا للشبح أن يؤم  
المصلوب سور أمراء السلطان لا يسمى بالقولاء  
الكلمة إلا له، وإن كان القولاء لله فالسلطان هو  
(السيد / الكبير) المطلق الذي يجب أن يبعده  
يصمم وخضوع (العبد / الصغير / الرعية)



شخصية مسمي الثالوث قد في قصة ثلثة  
بمعاني (السر المرمي) دون أن تعد هذه  
الشخصية مسميها (السلطان / السيد / الكبير)  
المعبر على من هم بونه في المرمية  
وفي هذه القصة يواصر مسمي الثالوث  
أصناف عويته الطامه، وما يقطع رأس  
قوراء والقواد وكل الممولين في قصره

ولاحظ في الجملة الأخيرة التي نطق بها  
(السيد) الفرز الطبيعي الذي يقسم المجمع إلى  
(سيد / كبير) = (قريب) و(عبد / صغير) =  
فقره



القصة الثالوث يؤكد هومنه (السيد / الكبير)  
وحصوع (العبد / الصغير) ضمن المحور السابق  
بأنه ومن الرواية ذاتها، وإن كل بطبيعة  
حزى

فمن عيون القصة (جبار / الم) نجد  
بصريح الكاتب بروية لهذه العلاقة التي يحكمها  
في هذه القصة (السيد) = (قادر) و(العبد) =  
المسلمه

القد عبد الجبار ليس إلا السيد الذي يتحكم  
بمسير عسكره العبد الذين يرفعون راية كذب  
عليها (إنه أكبر ص ٤٨) في مواجهه سيد آخر  
هو القائد عبد القهار وعسكره العبد الذين  
يرفعون راية كذب عليها (بصر من الله وفتح  
قريب ٨٤)

ويشك الجبيل، ويهرق دماء العسكر،  
ويكتفي القائد عبد الجبار بالقول (انصروا  
والحمد لله ص ٨٥) ويعود القائد عبد القهار  
(الحمد لله بوركتم بها المجاهدين ٨٥)

مقتادرا أن هما القائد الثاني والجبار  
بدماء جيوهم التي تهوي لعابه ووجهه وهي تون  
رضاء القائد (السيد / الكبير) ويعبر مكنه،  
بخص الطير عن أية قصه أخرى، ولو كان نص  
ذلك دماء العسكر (العبد / الصغير)

### [السلطان والرعية]

تناولنا محور القريب البشري من رواية  
(السيد / الكبير) ومن ثم رواية (العبد / الصغير)  
وسنابع البحث في المحور ذاته، ولكن من  
رواية أخرى، تنطوي تحت عنوان (السلطان /  
الرعية) هذه المحور ينسج للكثير، ولكن من  
طريق غير متوازيين أو متعاقبين، بل متعاقبين  
متعاقبين فوق، تحت حيث يكون أسفل  
الطبيعة الفوقية معناه الطبيعة التحتية التي تخفي

(الرعية/ العبد/ الصغار) الطامعين إلى نيل  
الخطوة لدى (السلطان/ السيد/ الكبير)

ويحذر الملك بين ثلاثة من المتصمين،  
فيطمع مسابقة خاصة بهم وينبأى هؤلاء  
(الرعية) في التقرب من (السلطان)

المتصديق الأول يصع على عينيه عصاة  
سوداء أنيول ليطش الأعرج أن يورء اعشى  
بصره بعدما احتلن الطر الآله، والثاني يمدحه  
بعضه بضمه فوق جميع البشر وسحوله إلى بله،  
أما المتسلق الثالث فيحل إليه معنما على  
عكازه بعد أن قطع رجله اليسرى ليورء له  
(نور- عصوا رافدا من جندى لأقاربك في  
المنزل- اد يمدحون يا مولاي أن تكبر أب على  
خطا وحز على صوب من ٥٦) وبالطبع  
يورء المتسلق الثالث بمنصب الوزير لأنه  
أرصى غرور بطش الأعرج الذي يرس بضمه  
الصورة المتأني التي على الصنيع نقلتها  
والإنهاء بها

ولكن هذا العرور تعقم لدى بطش  
الأعرج، فقد وجد أن وزيراً واحداً لا يكفيه  
فأعلن عن مسابقة جديدة (في اليوم التالي  
شربت طوفير من الرجال للرجال يترجمون  
على نوع العصر أما من أثر الاحتياط بضمه  
وعظه فقد الزوي في الأكواخ والمعلوم  
ورومن الجبال أو احتفى في أبلر المحدرات  
والجئون من ٥٧) وبذلك ألتج هذه (السيد/  
الكبر) شعباً من (العبد/ الصغار) الطامعين من  
الصير للعلوم إلى الأمام

ونلاحظ في قصص المجموعة كلها أن  
(الرعية/ العبد) تنحدرت باتجاه واحد، وتتركز  
حول مركز واحد وهو محولة الأكراب من  
(السلطان/ السيد) لتلئل حظونه، مهما كثر الثمن  
لأنها

\*\*\*

أما في قصة (عند منتصف الظلم) لتتور  
السلطان هو الذي يدفع المال إلى الخادم  
في يوم بخراسه (سبعين مولاتي ملك الملوك  
ما-ام يدفع لي اجري يسماه من ٨٠) وهذا  
يحي أنه إذا توقف هذا السلطان الملك عن النفع  
إلى الخاد من الملوك أن يخصص الخاد من

عدما ثم راحه مامرة في مملكته ثم قطع  
زمن أولاده وأقاربه، عندما رأى ابنه الأكبر  
ينظر إلى كرسى العرش ثم قطع رأس  
الجواري، عندما رأى في حلفه جارية سب  
لقصيدة غزل بمواه وثافت عذيف قطع  
الزور حتى لم يبق مواء في مملكته

المختلف في هذه القصة عن غيرها في  
(السلطان) يصيح بلا (رعية) أي أن هذه القصة  
فوقها شخصيه (الكبر/ السيد) بلا (الصغار/  
العبد)

ومع ذلك يجب الإشارة إلى أن (السلطان)  
هو الذي من قام بالفعل في المعاء (الرعية) التي  
لم تدفع هذا (السلطان) ويورء به، بل ظلت  
خاصمة حتى آخر قطرة دم من ثورء أو حتى  
القيام بمس الهروب، وهذا للاحظ للمبوع لكلفل  
لـ (الرعية) التي لا تبحث عن أي لقب لتتحرر  
من عيوبها، وهذا ليس في هذه القصة وحسب  
بل يمتدح على قصص المجموعة كافة

ويستمر مسلسل الثبوت في الفعل مبروا  
فقد (نصب على جدران القصر وسعوه  
وأرصة منات المزايا فرائ الألف الاستغناء  
المخلصين يشاركوه صحكه كلما صحك  
والمسألة إذا انهم وعيونه إذا عمن من  
١٠٦ + ١٠٧) لـ (السلطان) لا يستطيع أن  
يظر (سلطان) بلا (رعية) لهذا يستمع بضمه  
مكتفياً بانه، فهو لا يثق بمن هم سواه، لهذا  
يحتزل في بضمه (الرعية) ويكور (السلطان)  
(الرعية) في الأمانة، وإن كان هذا العن  
ينص من لوقبه (السلطان) ويرفع من بونية  
(الرعية) وهذه إنكافيه حرق سماها

\*\*\*

في قصة (سباق إلى الهلولة) لا نجد الملك  
يطلب الأعرج يدعو لفرء إلى ملحنه، ولا  
يذهب للصلاة في الجامع، فهو يقع في قصره  
مذربم قرء وهو يصدر الأوامر بحرقه، ولكنه  
رغب الملب ما أن يجز وزيراً ليساعده في  
إصدار الأوامر، فليجري مسابقة شرطها الوحيد  
أن يكون الطامع بالقرارة من أكثر المتصمين  
والسواين له وتقدم تلك المسابقة الست من

(السيد) انصهر

\*\*\*

قصه (في قنطرة الطبيب) تنم عن حالات انسانية عذبة ومنها الموظف (المرووس/الصغير) الذي طلب منه المدير (الوزير/الكبير) ان يكتب خطبه كي يسميها للموسول الذي يقرؤه مرتبه ولكن هذا الموظف (الصغير/الرعية) يرفض في البداية هذا الطلب وهذا يبدو غريباً ضمن الهيكلية الثراتية في مجتمع الشخصيات في المجموعة عامة

ولكن سرعان ما نعو- هذه الشخصية انقلبه الى مصداق باقي الشخصيات عندما يأمر الرئيس بدمج العيون (داهنسي) وار الفجر واستقواني عندهم ص ٣٦) وبذلك تم كسر كبرياء (المرووس/العبد) وصبر مكتب المحبط المطلوب منه مصيها في منح الروما بالمرط مجالي

ولكن هذا (المرووس/الصغير) يتغير بتأليب الصغير على حيلة المبادئ والقيم لطلبة التي ينسب اليها، ويريد ان يكف عن تعذيب من هم فوقه (الرئيس/السيد) ولكنه لم يعد يفتخر على ذلك، وكان قنر (المرووس/العبد) الا يرتقي في السلم الاجتماعي، وان يظل في الرتبة المبط الى الابد

ومع ذلك تظل هذه القصة محتلة عن القصص الأخرى، فهي تدمر مبدء واعياً يطلق من تحت الي فوق، حيث يعطي (المرووس) مبدءاً وان كل هذا المبدء موقفاً، حيث يفتي العيوبه قنراً لا مفر منه، وساملاً لا شفاء منه، لدى (الصغير/العبد/الرعية/المرووس) بالمعارضة مع (الكبير/السيد/السلطان/الرئيس)

\*\*\*

قصه (العنداء مدير هام) تحتل ايضاً عن هومي التروم الوظيفي التي تجعل كل موظف (سيد) ليس بحته (عبد) ليس فوقه

فها هو المستخدم المرووس يقوم (بمصح) الطولونة متوقفاً كخاتمه عن صورة الصغير الأثرية تحت الظلور وهو يشد قلطته بخلا برأسه نحو

لأوامر السلطان، وهذا يعني ايضاً انه إذا دلع ملك آخر بسماء اكبر الي الحارس فينبيل ولاءه من (سيد) الي (سيد) وميظل هو (عبد) في كلا الحالتين، ومجرد ملحه شاح وشترى لصالح سحر الدم

والمتخلف في هذه القصة عن باقي القصص ان (الرعية/العبد) ماجوره، وليست حاصلة الي (السلطان/السيد) مجفا وهذا تطور عبي ومحدود، وليس تداً ولزقاء

[الرئيس والمرووس]

هذه الجدلية في العلاقات الثنائية المتلازمة والمتناقضة التي رابها مايا في (السلطان/السيد/الكبير) في مقفله (الرعية/العبد/الصغير) رابها في المحور ذاته ولكن من رايه جديد هي (الرئيس/المرووس) حسب اقرب الوظيفي في العمل

\*\*\*

في قصة (حجاج الوزير) نتعرض لشخص الوزير لخصات سحر في منطقة نفية في فصل الشتاء، وهذا عرض حمويتها من الحجاج للقطر فيلسر المتزوج (الرئيس/الكبير) المهيمن (المرووس/الصغير) ان يتحمل مسؤولية الحفاظ على حجاج الوزير ثم يفسر المهيمن الذي هو (رئيس/كبير) بالمقارنة مع العمال الذين هم ادنى منه (المرووس/الصغير) بالذهب الي الشاحنة لانقاذ حجاج الوزير

وتتعلق الحصة بين الطبقات الهرمية عندما تتحول مرتبة الحيوان الدنيا اصلاً الي مرتبة عليا، بالتمية الي الطبقات اسفلى، وهذا ما جعل لصل برؤي انصهر تون مرتبة الحيوان (تسمى ككبر منا ان يحو نجاجاً لدى سيدد الوزير ٦٣)

وعندما يند التمسك - نتجه القهر والظلم - الرعية في الدفاع عن انصافه بكون مجرد (عبد/صغير) لهذا فيس غريباً ان يفسر هذا (المرووس) ان يحو الى حيوان كي يحصل من عذابه فيلسر لـ (الرعية) من امتياز ترعي بهم كي يحصلوا من بونيههم كي يصحبوا

ثم سرعان ما يتم السيطرة على حاله  
تتمرد هذه، كما عهدنا في القصص الأخرى،  
دون أمل في قتلها، في ثورة تلوح في الأفق  
القريب، إذ سرعان ما تحدث هذه التمردات  
المواصلة في حلقة القصة التي تؤكد الهرمية  
الراسخة، إذ سرعان ما يصير قرار من  
(الروساء/ الكبار) — (معاقبة رماة التلغز  
بوصفهم في غرف نصبت فيها أجهزة عالية لا  
يتحملها أبديهم الآلهة ولا يعرض عليهم فيها  
سوى نمرات الأكليل المجولة وحطبات الرعماء  
والملوك وشعير الأشنة والسميح والحلقة  
الأصعب وسر أكاديمي ص ١٠٢)

#### خاتمة

في قصة (سلامل) بمسعر من (الهائم)  
بلحدران ويكتفب شبيب حلاصه رويته للعالم  
الهرمي الذي تحدثنا عن مجروره بروفاة الأريج  
(يحدثني ربة العمل بالحسم والفصل  
والطرد

يهددني من يلوم القنوق بالصافنة من  
رجال السلطة

يهددني شوي بنار جهنم

يهددني ولدي بالقرع مفتاح البيت)  
ص ١٠٤

وبذلك تكتمل رؤيتنا للمصور الذي احتربناه  
في (عصا بكى الشيطان) عبر الزوايا الأربع  
التي رحنت وحللت العالم الهرمي (للهاشمي)  
من قدر التاريخ، حتى الآن، مع دلالات  
المستقبل القادم وأرغاصه

ولكن يجب التنويه به بأن (الهائم) هو  
قصصه التي تناولها بالفعل لا تدعو إلى ترميز  
هذا الهرم الطائم والدفاع عنه، بل هي تنرج  
بنقطة هذا الهرم، في دعوة مستبعدة للعمل على  
نقصه ولو بالخصص

أوريز وكفه يهوى انظروا جيدا أنا الشخص  
التيكث إلى يسار الأوريز ولن يطول الأمر حتى  
أكون ملاصقا له تماما ص ٨٨ وهذا  
المرووس يحاول تقليد (الكبير) ولعب دوره  
عندما يجد الفرصة المناسبة (وعمر عمره  
معاها من أن التوقيع في الحال فعليه أن  
يرين معاملته ببعض المال ص ٩١)

أما المختلف في هذه القصة عن سابق  
القصص السلفية احتفاء (السيد) الذي لا يكرر  
في قصص آخره ولكن يجب التنويه بأن هذا  
الاحتفاء لا يعني ظهور علم بلا (كبير/ سيد/  
سلطان/ رئيس) وتطور (الصغير/ الجديد/  
الرعية/ المرووس) فالعالم القديم هو الرعاص  
في الآن ذاته لظهور بتول واستورف بقاءه  
السلطة الهرمية على حالها

أما قصة (الاضط على وريد دارف) فتقدم  
التلغز كدلالة في ترميز نور صوره (الكبير/  
السيد/ السلطان/ الرئيس) وبذلك يجعل  
المشاهدين مجرد مثلين هامشين لا حول لهم  
ولا قوة، فهم في المحصلة ليسوا إلا (صغار/  
عبيد/ رعية/ مرووس).

والجديد في القصص أن بطلها يتمرد دون  
أن يكون هذا التمرد حالة هياج مؤقتة — كما  
عهدنا في حالات التمرد السابقة — على الرغم  
من أنه ليس هجوما مستترا، بل موازيا، حيث  
يتم إضعاف كل المهر والمصب على التلغز، لأن  
البطل يكتفي بتعطيل التلغز

والمختلف أيضاً في هذه القصة أن التمرد  
فيها يتمثل ليتحول إلى ظاهرة عامة، وليس  
ثورة عارمة، يوم بها (الصغير/ الجديد/  
الرعية/ المرووس) حيث يهمل جميع  
المشاهدين على تكسير التلغز، معلين نمرأ  
عامة، وإن لم يكن مباشرة — فالمتمردون في  
القصص يصدرون إلى الشجاعة الثورية — ومع  
ذلك تظل هذه القصة بكرة صمن سابق القصص  
السلفية

## قراءة في مجموعة حكاية المهر (حزون)

محمد قراييسا

تشكيل علم ططر مثلي من الحب والفرح  
والإبداع

إن نخل الكاتب يعتر عن نزوع هي  
يدع المأوى المصور ليتجلى نفسه موجوداً مع  
الكاتب، يتزكك الحضور، أو بمعنى آخر،  
يتزكك الكتب الكنية والتكليف بصورة عذوبة  
غير متشرفة. وفي تلك مراعاة لمعيار مهم  
من معايير أصول التدريس، وهو الرغبة في  
متزكك السحب السحب السحب، أو الطفل  
الفكري، هي صياغة الفصح وحشها، ومعرفة  
نعمتها، استجلاً مع المنهج التعليمي التربوي،  
الذي يرى أن يتزكك الأطفال بأحر حجب  
للهب الفصح، ويحرفوا إلى مدى التأليف،  
ويستجوا الممرى والهدف لكن الكاتب لم  
ينمذ هي اللعبة، فالكاتب يلامسها لتدعها  
مشاعر الصعير

استخدم الكاتب طريقة الممر الذاتي التي  
تحدث فيها عن نفسه في قصيدتين، فجعل من  
نصه شخصية رابطة وحكاية، يتزكك في  
الحدث، وفهم بقية الشخصيات من وجهة  
نظرة، أو من زاوية رؤيته، فاعطى نصه  
وطريقة انفعالية، بمعنى أنه وضع المنهج  
القصصي في إطار معين، بحيث علاقة دائمة  
قصية به هي قصة "شاعر من  
القريسة" يندى بالقول الصريح "أبوس من  
نصي منذ زمن بعيد اجعل أن أكتب قصة ذلك  
الطفل الذي لا يشبه كثيرين ممن نعرفهم من  
الأولاد..." وقد نقص المراكب في "قصته..."

"حكاية المهر" "حزون" هي  
المجموعة القصصية الأولى التي أصدرها  
"موفق ناظر" للأطفال، عام ١٩٩٩ بعد أربع  
مجموعات شعرية، تلمس فيها اتجاهها هي،  
يعمل على إيجاد طفل متفهم لطبيعي، وذلك  
برسم صورة غير مطبوعة للطفولة

صباح الكاتب قصصه يملأون واقعي،  
ويطرح شخصياتها من الواقع المحسوس  
والملموس الذي يتم عن حجرة - فيه، يعينها  
الطفل، ولكن ما يلفت النظر في المجموعة،  
تدخل الكاتب هي النص، كلور من لقاء المارد  
والكاتب معاً، لأن كل نص يعكس نصاً من  
صباح صاحبه بصورة أو بآخرى فالكاتب هو  
الذي يميل شخصيته، وجعلها نكسر لانيته  
عنه، ونحمل صلاحه، وبعض أحاسيسه  
ومشاعره، وتغتر عن أفكاره بصورة غير  
مباشرة، فكانت لديه بمرأيا نكسر أجراء  
منه، وتغتر عن فرجه وحريته، ورغباته  
وعلامته، مهما ادعى العبد

في قصة "شاعر من القريسة"  
حاول "موفق ناظر" أن يبين للأطفال كيفية  
بناء القصة، ورفع مسألهما حجراً إثر حجر،  
تحكم بلديته ولغتيه، وتحدث مع  
الشخصيات من موقع المؤلف الملموس، ونص  
على أنه يمارس التكليف والتأليف، ويملك  
بفكره للعبة، محرك الشخصيات والأحداث  
بما ينطبقه من النص، وهو رؤى تصل على

الرمز: المبتكر (الاتحاد) ابنه بالأرض والحصى بوصفه وسيلة إنتاج، أو (الاتحاد بالطبيعة) يقول "ومن بعد كنت تسمع صوت أبي وهو يوجه الحصى، "بحين" ثم تكلم! أو عشت لدنور، الله بعينك" ثم تسمعه يشد مقاطع من اهزجته المحبوبة قلتي يفتيها بصوته القاسي دائما كلف راح يحصد القلال أو يحرث الأرض، أي حينما يشعر أنه يتحد بهذه الطبيعة الرائعة، طبيعة أرض الآباء والأجداد وحينما كان يصلنا صوته وهو يردد:

"يا ديرتي ما لك علينا لوم.. لا تعتبي لومك على من خل"

نشعر أن القول تردد صدق صوته الحزين لعدة واحدة" ص ( )

وهنا يمكن أن نلاحظ في اتحاد الفلاح الطميطبي بلارصه بشف عن طبيعته المكل، من حيث بعده التاريخي والاجتماعي، كما بشف عن مدى ارتباطه صلحه العصري به، بمعنى أن الاتحاد يطلق بين ملامح الأرض وعلامات الشخصيه الفلاحية، ويتم عن مدى الانسجام بينهم، به عزب الشخصيه عن شدة انصلاها بالأرض، كما أن للمكل في العصة الواقعيه سلطته، وهذا يؤكد أن الشخصيه نتاج مكلها، واحترال لمسط الحياه الاجتماعيه على الأرض الطميطبيه

#### أهروحة عا قبل اليوم

إن يؤوي الكتب النص القصصي، يبيد من الشعر الشعبي الذي ساقله العله في المناسبات الحزبه، هو تعبير عن ثقافة شعبية اصحه بعرع بها الفلاح الطميطبي شحة العصب، وهذا عبقظ لطاهره استويه، عرشي زوانع الأب العلهي، التي اسحب هذه الحليه الأمليه، و"مقصود غوركي" استشهد لشعر الشعبي العلهي في الروايه كملكل له (الحرية) وونتي به "كانتراكلي" روية "زرويا" وعد الأعية الشعبية في الروايه (لغة) (الشمالية) بهما جميع الشعر على مختلف لعالمهم، بوصفها بؤرة جمالية مؤثرة، هاهنا

نوست لتلكبار" ور السارد، وهو طلع في التامعة، ولكن بشف خلفه راو كبير، يكتب القصص، بجمال حيريه غزيريه هفنه، وكفنه المعلم الذي يلقي رسا على التلاميذ "في الحقيقة، لا أريد أن يقرأ قصتي هذه لحد من الكبار، فلما أعرهم جميعا، انهم غريبون جدا، فهم غريبون لا يضحكون إلا عند الضرورة، ويكرهون أن يروا الأطفال يلعبون ويضحكون كما يلعبون لهم.."

يسر الأسلوب الطميطبي، جليا في قصة "تساعر من العربة" حيث وضع الكاتب في حله انه يقوم بدور المؤلف القصص، محالفا بدور الحد أو راوي الحكايه والسيرة، حيث يقول محالفا العراء الأطفال "ومع أنني أدرك شوقكم ولهفتكم لتعرفوا هذا الولد المختلف مريها، لكنني أخبركم أنني لن أصفه هالما بفعل بعض رواة الحكايات.."

وبذلك يلحد الكاتب، أو المؤلف الراوي، دور الشخصيه مكره للمشهد القصصي، ولكنها لبست الشخصيه الرئيسه التي يتور حولها الحدث، لأن المؤلف بهي ممسكا بعبوط القصة، بحكم بصرفه شخصياتها، وبخط لها وظفها وهذا مغاير لصورة الراوي أو السارد الذي أتبعه في "حكاية المهر دجنور" حيث قام الراوي الطفل بدور السارد والشاهد والمشارك في الحدث، وبحرك داخل النص كشخصيه حقيقيه شارك الشخصيات الأخرى في الحوار، والحدث والموقف

#### لؤوب الرد

استعمل الكاتب في سرده بومقل حيريه، راعى فيها ثقافه البنية العربية، طقم به نصه القصصي، وفلاح الذي يحرث الأرض، في القصة التي حملت عنوان المجموعة، يستعين على سبيل منه (العقاء) عؤ، و(مخاطبة الحيوان) الذي يعمل معه (الفاطمة أمينة) تخرج من القاب لتلحل القاب بؤة أخرى، ويستدفر من المنصوفة واحد من مراءاتهم لتعميق معنى النص، فالطفل السارد يصف أباه والطبيعة والحصى والأرض، بعين



لحيته لما فيه من رقة وحزن، وبخاصة هذه  
الأغنية:

عند الصبح..... العصفورة

هنت ع الشبك

لما الساعة المسحورة

عنت تك تك تك

هذي اليت الأمرة

صحيت ع بخير

قلت: بالله يا حلو

نترقب ونظير...."

بقيت وألقا سافنا ريشا انتت  
الأغنية، وأطقت لختي جلتها وهي  
تكتسم..".

إن معنى كلمات هذه الصورة،  
واستقفا من قلب أم، وتربيتها على مسمع  
طفتها، دال دلالات تربوية، فضلا عما توتبه  
تحمك تربيتها وتبنيها من حلال عقلية  
عاطفية توتبه - هي الصورة - وطائف  
محببة، فهي

١- لور من المكونات السردية المعجزة  
للسر البشري، ينبع عن النص رابته

٢- سر ملحن يعمل على ربط الحدث  
بالتحصيل التي تميز حالة من التناغم  
الآن مع مجموعته العناصر التي تنهض  
بالنص الفكري.

٣- تصوير عن حالة روحية وعصية وتعلق  
حميم بين الأم وابنتها في النوم واليقظة

٤- لور من التمسكة الوجدانية بصور  
الحالة الذاتية، وبصير الملامح النفسية  
للتفصيصة، وتأتي الحدث ويطوره  
ويشبهه ويمدح الأسرة العربية  
خصوصيتها المميزة في التملك الأبوي/  
الأمومي

٥- شحن النص بدلالات جديدة تعني  
الفكرة المطروحة، وتتميز جمع النصي  
الحبيب، وتسطح الموروث، وتترك أثرها  
النصي الجميل

عن الإبداعات المرمية التي ترحل بها، وقتي  
نحذ في القصة الطفلية توتبا أسلوبيا، وتوتبا  
توتبا، يوتنح الموروث الشعبي الخفي الذي  
شحن شحن الأجداد، ويحفظه من الصبح،  
كما يجر عن الوضع الفلسطيني، ولتنداد  
الجدور والأصول إلى العروص، التي تتمر  
بعراس الأجداد تورا بعطفه الأملح شها  
هنا

بست معادلة التلويح الأسلوبية متوارة هي  
النص، (غناء الأب الفلاح) (للديرة  
والوطن) في (حقلة) بدله (غناء الأم)  
(لأبنتها) في (المريز) وفي تلك التعلقة  
تربوية، حيث يسلوك طرفا المعادلة الأسرية  
في بناء الحبة، فضلا عن التعلقة حبة أخرى،  
تتجست في (الأب) الذي يحرث الأرض،  
(ويشبه)، و(الأم) التي تسهر على تربية  
أطفالها في البيت، و(تشدق) جلبت المزيرو  
وفي تلك توتنح الموروث الشعبي في القصة  
الطفلية، وتوطبه، لحسن الوصف والحدث من  
جهه، والتعبير عن دوحل شخصيف القصة  
وتتربع شخصياتها الانعكاسية والمطلحة بطناء  
من جهة ثانية، ولينص مصادفة أن يصغر  
الكاتب القصة شعرا شعيا، أو عروجه يوم  
طفلية، وبما كتب لك، وهو الشاعر الذي يمي  
أهميه الإبداع الموسيقي لدى جمهور الأطفال،  
الذين يميلون بمطربهم إلى النغم والموسيقى،  
هربي قصصه بها، ولعل من جملها، وأندها  
وقعا على نص الطفل توتبة الأم في "قصة...  
لهمت للكبار" وهي عني لأبنتها كي تلم، من  
دور أن تدبج لها طير الحمام القسكن الذي  
يحبسه السجج في الداريمه الشعبية من سون  
ديب، يفتل الكاتب الطفل إلى جز أسير من  
الحبل والحب، حيث تترنم الأم بأعنيها وهي  
تتبر سريز سينا المسجزة، لتتعت في نصها  
الطمانية والأنس، وليكون الحب رادها  
الروحي في النوم، كما يصف الطفل السرور  
المشهد

"انتحت لعي فوق سرير لختي  
وراحت توددها وتغني بصوت عني، طالما

التي لو تطلعت بالشخصية الرئيسية في القصص،  
استجلبت أرواح الطغولة بما تتطلبه من حبا  
للمعرفة، وتزوع للكشفة

وفت عند الكذب إلى التعبير عن  
مشاعر الطفل الصديق، فمثل على -غذعة  
مشاعره وإحسانه، وبطل إليه من عالم  
المسرة واليبس والحفل والمسكر ما يربطه  
بالحياتة بصورة جميل، ولكن هي ترفع مثالية  
غالباً سيميل على هذه الأمكة، وما استعالي  
الكذب على الإنس والفر والتعاه في العصة  
الألها موطس الجمال، وعلامة الروح بالي  
فقتة على اسمه الإحسان بالجمال، وأن  
الأدب قادر على تربية محبته الطفل من ينير  
دافعه، ويدخل لفته إلى قصه وليس فكره  
احترال التفاهل والمفهوم والقيم  
والطموح المستغلب، وإبصارها للطلل سوى  
عمل تروبي

وأخيراً، يمكن القول، إن قصص  
مجموعه "حكاية المهر نحون" حظت برؤى  
تفصيلية وبرؤية، حققت المعجم المعرفي إلى  
جانب القيمة والتسليم واتممت لها معرف  
بنقله الإبداع كما انتص إلى ثقافته الذاكرة  
وهذا كله مما يسرر نعت لاهة التريفة، التي  
تنفخ الطفل، ونحته على المطالعة لملء  
هواه، وتحدث بيده في طريق نوى الجمال،  
ومن ثم، تعجز بجدد عته الطغالب الكاسه لنبه،  
وتصممه وجهاً لوجه اسم الفن الباهض،  
والجبال التري، وصورة الطفل المثالي، الذي  
يخذ للطلاقي في رغب الحبة على اكمل  
وجه

إن التريفة التي توتى بها النص  
الفصفي، على الرغم من خصوصيتها  
الشعبية، نقل القارى للصغير إلى اجواء  
خاصة، من شأنها أن تحيى حواسه المعبى  
لأوممي، وتجعل خاتمة مع الفصه اشد  
حرارة، وهذا التطعيم بالموروث الشعبي عزز  
الفصاء الحكائي، وأكسبه حيوية صلبة هي  
امتدادها التراثي، عكسه الشعر العفوي، الذي  
كشفت عن ثقافة الشخصيف الموطعة في ذهنية  
المجتمع فضلاً عن أنه يزخر بصور هنية،  
كالتى عهدتها في الشعر العربي، حفل منلقها  
إلى تلك القصائد الطبيعية التي يتردد شعر  
أهلها الشعبي في البيوت بعفوه وبساط

في تزييمه الام بطلين معروف، وهي  
أقرب الكلام إلى النص الإصافية، ولا سيما  
الأطفال، وهي حين أحب مكانها في النص  
الفصفي، صنعت عليه نيتاً من التجديد،  
والهدم الرئيس من كل تجديد وبطون هي  
بنية الجنس الأدبي يمثل في تكوين هذا الجنس  
من تاذية وطائف جديد ساهب مع وضع  
جديد يعبئ من الجنس معه، لآب "وتى"  
الأديب بالواقع الذي يعايشه، وبدايات  
التشكيل الجمالي لعمته بهب لفته الجودة  
والخلود"

إن بدايات تجربة الشاعر الفصفي،  
ثلعت البطر بلغتها الوطنية في اقترانها من  
الاستمرات المعروفة بانها، انطلاقاً من نظرة  
الكاتب النبروية التي تزي مسزوره ثلثيه  
الكذب الطغلي لرغيف قصص، وإبداع  
مولهم الثقافية، وقد رطوت القصص  
بالأحداث والقيم والمعلومات اللغوية والتفصيلية،

## العتبات النصية في شعر سعدى يوسف

قصيدة

(كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة؟)  
أمنونجا

د. حمد محمود محمد الدوخني

مدخل.

أحد الجانب العربي من النص الأدبي مكلفه الموارنه للجانب الذهاني، ولم تعد تكتمل عدة دلالة النص إلا بالتعرف على هذا الجانب، فقد أصبح نمو النص بوضوح وفي شكل خجتها القراءة البصرية، أي قراءة عينية جزء العمل إلى امكان نصية تبدأ من المكان النصي الأصغر وهو (العنوان) وصولاً إلى آخر الأماكن النصية المتمثلة بـ (الملاحظ أو الهوامش) أو بعد صليته استقره (السلب النصية) مجسدة استقرية رئيسية في فتح معاني العمل الأدبي، بوصفها موجهة فرائية لا يمكن الهياك عنها في تحري تسمية العمل بوصف وجهه أدبي

في الشعر - وهو مجال بحثنا - أحد السطر الشعري، الذي اعتلى منصة البيت الشعري التقليدي، والذي يعد الرابطة الإسلامية التي برسم بها الشاعر نصه أحد يشكر الشعر ويضع القاري في مأهه (١) وسط برسم نصي يطالب حسنة حاضه (٢) وفي إهية تصحها الفرومة (٣) في أن الشكل يحاول أن يقدم صورة كلية للنص على شكل عيب بوساطة تنظيم السطر الشعري بحد الصلح الأسفل للعتيب في النص (٤)

وبن هذا يصعد استقراء ذلك في نص شاعر (مهم) في مدونة القصيدة العربية، وهو

الشاعر (سعدى يوسف) الذي أثبت أهميته هذه من خلال تجربته التي تؤكد استنادها إلى (عقل شعري) لم تدع (العلم الشعري) بغيره ببدء القصيدة بتدفق (موسيقى) أو الهامس، بل ظل هذا العقل مزأباً يصير إلى جانب هذا العلم على طوق خط هذه التجربة، فإذا كان الرجيل الأول من حيث الرواء - متملاً بالسيك - (مبعلاً) يصعد الخروج من الحظر الشعري الذي فرضته قصيدته الشطير، فإن الرجيل الثاني من الجبل - متملاً بسعدى - كان (مبعلاً) يقصد الإنفلات من سطوة الإبداع البلاغي التهويلي الذي رسم هوية القول الشعري العربي منذ البدايات، لكي يخرج بهذا اللون إلى منطق استدلال نورك مفوظاتها في (ما وراء الصورة الشعرية) (٥) كما بره في وقت مبكر يستعجب مؤثرات حنيته حين في بلع هو صالحي في ربه النصية، فعلى سبيل المثال استمر نقلة (الكاميرا) أو البناء السيميائي للمشهد في قصيدته (أراء) في قلعه سكر / برديج تلويوني - شعري (٦) التي كتبها عام ١٩٦٤ كذلك في قصيدته (صور من باب الشيخ) (٧) وهي ثلاث صور مبدية بتفكيك شعري صاعد حيث تنكي الأولى على المشهد الواقعي، بينما يصحز الثانية طاقه في الرسم، في حين يحد الثالث من الحركة البؤمية دلالة شعرياً لها أصف إلى ذلك قصيدته (العمل القوي) (٨) ١٩٧٢ التي تبني بتبينها على التسمية الدلالية التي توسمها فاعلية

### القصة الأولى

يتشكل من هذه القصة من اسهللال ومثل على شكل (ملحوظات) ويعلق حيث يسلط على عبه الاسهللال سار حارحي بشرح حال بطل القصيدة (الأخضر بن يوسف) «دعمر هذا السار» حتى انبط من الدية يسبق رمزي فاعل تبدى فاعليه عن طريق المرجعية الفكرية التي يركز عليها هذا السياق، (القصة) فالاسهللال يمثل عبه مهمه، فهو (القصة) الفاصلة بين الكيفية واللاكتية، بين النص وللأخضر، ولحصر العاصر بين الواقع والمحمول (١٢) وهو - ايضا - عبة مهمة فيه (بجذ الفلزي ممسا لوليا لكل عاصر القباء) (١٣) وهذا نعر من الاسهللال - باعتبار عنة تاتطه تسلط على محيط ملاح الكيف الشعرى امام شاشة القرءه

مرت عليه سبعة ايام، وهو لا يفتقر فان يقرأ حتى توجعه عينا، يتمشى ظهرا في الحقيقة.

ولولا يتمشى على زمال وهران البحرية. قلت له صدوقته: انك لم تتم منذ ستة ايام قال لها: لم يبق من الاصدقاء غيرك.

انه - على اي حال - شخص غير موزن، وان بدا شديد الهدوء، ولانه غير موزن، ولانه مشيت الدهن، ولانه لم يتم منذ ستة ايام... لم يستطع ان يكتب

قصيدة. الا انه دون هذه الملحوظات، خشية ان ينساها (١٤)

ليصبح مشهد السياق الرمزي، وهو الإشارة الى (قصة الحلق) في ميثلوجيا الأدبي والاساطير، وبك من خلال قوله (مزب عليه سبعة ايام) وهو لا يكتب (وقوله (انك لم تتم منذ ستة ايام) فاذا كل المحلوق في هذا العمل هو (القصيدة) في الشعر قد اجبت انقائا في بنية نصير هذا الرمز (قصة الحلق) فهو على العكس لم (يعمر/ يكتب) لمدة ستة ايام، ولكنه في اليوم الأخير يد (العقل/ الكيفية) وهذا الفعل هو بورة ما قدمه الاسهللال الذي فصل لنا حال بطل القصيدة (شخص غير موزن وان بدا شديد

الإعراج مسعيا وبصريا وكل لك موزر على قيمة (العقل الشعري) وشواهد (سعدى) الشعري ونمت مع طور خط تجزيمه (٩)، ولكني شير الى لك هذا لكي، عطي انشاء الى مرحلة (معنى) الشعرية بين المراتين منزلة (الحلم الشعري) ومنزلة (العقل الشعري) ولكني امهد لتقصي قصيدة البناء الختالي في نص له كتبه في ١٩/٦/١٩٦٦ وهو (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة) حيث يرمز هذا النص بالكامل على تعذيب نصي بشرع البناء من الحواس، بوصفه اليوم العصف القصيدة، والتي نهاية النص التي جاءت موقعه بالهوامش

### القصة المقدسة - نصيا - العوان

العوان هو الموجز المكثف للحياة الشعرية التي يجتهد النص على الوقوف والعوان - بوصفه (القصيدة الاسفل) - في جميع الحالات هو تعيين ونسخت ومينير وميناق واتهام (١٠) فهو لعنة المصنعة نصيا لك لانه يشكل (روية نظر للحص المعطيت الموصوفة وتوجه ودرسي قواعد للفراة والقول وسناج المعنى) (١١) وبلا حظ على هذا العوان لية فلم على دية سواتيه يستدعي قراءه استبطانية بعز (تمشكل بين الـ (كيف) الذي يستوجب - بطبيعته - اجابة منطقية، وبين (الحبيبة) التي تستلزم كشفا مستنجا، فهو لم يبق (الأخرى) لتكرر قصيدة مصفاه الى ما سبق - قال - ويعصية حادة - (الجديدة) لتأخذ هوية المأزرة والانحراف عن مسار المألوف، لما انتظمت فيها عتبات النص اشوار صوتية على طول الطريق لراسي توشح مهمة من الخط لامتزاجي للدلالة الى الكل الشعري، وسينير المعطى البياني لهذه القصيدة في صوء حركه تستدل بالخرطة التي حرها طبيعة هذا الـ (كيف) التي يتبعها سطحي (جدة) هذه القصيدة، اي بوش فاعليه لعنة الحبيبة بوصفها مكفا كليا، في صوء الاستدلال، فراءه فاعليه نص على ربط هذه الامكنة الكيفية بجمعها للتعرف على الهيكل العام للقصيدة، ان ننكر القصيدة من جمن عبات، لكل منها منها الشعري المستقل، وكلها تدور حول معالجة الـ (كيف) الكلي للقصيدة

## الشعرية -

صننا ها هو ذا الأخضر بن يوسف امام  
مهمة أكثر تعقيداً مما كان يمكن، صحيح أنه  
حين يكتب القصيدة يفكر قليلاً بمصيرها...  
إلا إن التقنية تصبح بسيرة عندها  
يمتطيح التركيز على شيء، لحظة،  
رجفة، ورقة عشب... (١٦)

ثم يعم السارد أمثلة بها شيء من القسم  
إلى الـ (كيف) الكيفي عند (الأخضر بن  
يوسف) في هذه القصيدة

أما الآن فهو امام وصفها عشر، لا يبري  
أبها بحتار

والأهم من هذا كله كيف يبدأ (١٧)

وأشاره السارد للكيف تنمركز في لونه (لا  
يبري أبها بحتار) و(كيف يبدأ) فمن حيث  
الأختيار في إشارة السارد، ينطهر في الأختيار  
المعنوي للوصف من قبل الشاعر ككتابة  
القصيدة، إذ أنه بحتار من هذه الوصفيا العشر  
أربع وصفيا كإرصيه نغم قصيدته عليها  
ويصلح غير منظم فهو بحتار الوصفية الثالثة  
أولاً والوصفية الأولى ثانياً والثالثة ثالثاً والرابعة  
رابعاً، وعدم الانسجام هو المطهر لقوله (لا  
يبري أبها بحتار) أما من حيث الـ (كيف) فمن  
هذا الأختيار ينطهر بداهة (كيف) كدني يحكم  
مدى حساسية الكتابة لدى (سعدى) بحيث يرمي  
إلى محاولة نمول مسوي التعميد في قصة  
الحلوق على مسوي القصود الانساني لها بعد  
تلك بأحد العنيت القصبة (الثالثة/ الثالثة)  
الرفعة العنيت) بنية شكل موحده، إذ تشكل  
كل عية من عيون - حلبي بأحد من (الملحوظة)  
الوصفية) هينة له ليم به تأثير بداهة حدود العنية  
ولا يطفها حرجه شعريه حاصه نمول مهمة  
قراءتها ضمن هذه الحدود، وهذا مؤشر لمن  
القائمين العنيت الذي ليمته العنية الأولى التي  
- بدورها - شحبت فعلها في صوء بوجه  
العنية للمنسلطة (العنوان الرئيسي) ومن مقطع  
شعري وعية تعليق

## الغزة الثانية:

تعتج العنية آتلية بالحوار الداخلي الذي

البدوء (الح) والذي أي الانهلال فتح  
الطريق للانتقال إلى المكث الشعري الآخر وهو  
الـ (ملحوظة) وذلك بمنهه له (ألا أنه سور  
هذه الملحوظات حميه ان يساهما) وبك ذلك يبدأ  
من عية الملحوظات (المعثر) التي تواصلت  
مع السياق الرمزي من جهة، وذلك عبر صيغة  
القدامة التي بنوع عليها عندها الموارى  
للوصفيا العشر وبدأت الدليل المنبولوجي، وعبر  
حتها توصيفتي ومن جهة أخرى صوبت  
الكيف الكيفي للقصيدة وهي في مراحلها  
الأولى، أي توير التعقل الأولى التي تنسج  
الكيفية على شكل ملحوظات كما يبين شكلها  
الكيفي، إذ أحببت عواليا راحلها خاصاً بها  
(ملحوظة) موكدة الفصلها عن ملطه السارد  
الحرفي لصالح (سارد/ شاعر) وتلشد شكلا  
بصرياً وفرداً التفتيح العنيتي ليعمل - دلالة -  
كوبها ملحوظات

## ملحوظات

- لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت
- فلتبحث بين تراب الوطن الغائب عن  
حلمك المطلوب
- لا يمكن في كلف المعنى حين يصير  
البيت
- لا أاكل لحم عذوق
- لا تشرب ماء جبين
- لا تنهش راحة من يطعمك الأثر.
- للوصف الدائر، ولكن ليس له أهل الدفر
- من يملأ يسطر سوى الحب
- في التلوخوة قد يبدو الشعر الأبيض  
أسود
- ويندى الخائن بالمرأة (١٥)

ويظهر فصلها عن حكم السارد من خلال  
شكلها الكيفي ومن خلال بنية إيقاعها الحرفي  
فقد جاءت كلها موروبة لتبب فيها علامات بداهة  
شعريه وبعد ذلك حدود السارد - سلطته في  
توجيه القارئ في من التعليق، إذ يستغف توصيحه  
لحال البطل (الأخضر بن يوسف) إزاء الكيفية

بغير ط منه عند المصنوع الشعري.  
لا تسكن في كلمات المصلي حين يضيق البيت  
تدافع الأمواج بين يديه...  
يمسك، بقعة، حجراً، ويبروه محاراً  
ويظل ينصت:  
هبة للريح ثابتة، تهب، تهب... ثبته...  
سيدخل في المصير  
كل ما في البحر يصبح موجة كبرى  
وما في الأرض يصبح موجة كبرى  
ويدخل في المصير  
قبضة مشدودة  
حجراً  
روحاً ناتي القصصات...  
ها هو في شوارحه الألفية، مثل  
خطواته على

وفي يده محارة. (١٨)

تتوسم الخريطة الشعرية لها من العوار  
الدخلى، ومن حلال العكس الوقت على مرآة  
المصنوع بلع بمسطره الترميم الشعري أكثر  
لتوضيح حيو- الخريطة، أو بنطوي العوار  
على اختيار نمط السمات والمطابقة بالبروز  
من مكان شعري وعرضه آخر كثر (الفعل  
الشعري) ليعطي الفصل مهمة الترتيب وتواصل  
مع الميثاق الرمزي الذي أثرب إليه في استهلال  
لغة الأولى، ويختص هذا التعبير من التركيب  
(لا يسكن) قاعدة له، وفاعليه هذه القاعدة جلية  
بـ (لا) الناهية الجارمة لفعل المكون أي  
المفحة لعم الحركة، ثم يسلط الوان لها  
العوار برسم لوحة المصنوع، أو لاحظ أن  
المصنوع يتحرك عبر ثلاثة خطوط ليشكل سهماً  
يرشد إلى الخروج - ناعذره الحاصل المراد  
من الحركة - حيث يتأثر الخط الأول بالأسطر  
الشعرية الخمس الأولى، وهو خط حركة نميهد  
للخروج (ميدخل، ) وهذا الختول إعانة لتشكل  
الذات شعرياً بلغة تنويرية تتسم بمحبوه بخلاف  
مع جود المروج الذي يستند إليه الميثاق  
الرمزي وفي الخط الثاني الذي يتأثر بالأسطر  
الشعرية الثلاثة التالية (المداس/ المايح/ القاس)

بتم التحول (وبنحل ) وفق ترتيب محركي  
يحتفي بالأسباه والقصيد، فتأخذ - في الخط  
الأخير - ذات هينها (وجهاً بتي التسمت)  
وحركتها النازعة نحو الخروج (في شوارحه  
الألفية مثل خطواته على) الذي يظهر في  
السطر الأخير (وفي يده محارة) الدال على أن  
هذا الخروج هو خروج من المطلق/ المقيد إلى  
(بحر) إلى المطلق/ المطلق وما لاحظ  
فاعلية للنوع الداخلي على عموم المصنوع حيث  
صنع كله بالتحرك والخروج، « يظهر الحركة  
في خلق المصنوع يكمله من الفعل الماضي  
والفعل الأمر، وفي التجديد الواضح للفعل  
المصنوع فعل الحركة قد بلغ تعداده أحد  
عشر فعلاً في هذا المصنوع المصير، وبنت تلك  
بعض - لساني القول إلى سلطة المسار في من  
التمليق ولكنه يكون وفقاً لمقتضى (الأخضر بن  
يوسف) حوّن تكيده (الأنشائي مع (كيب) كتابه  
للمصنوع

أهي انفسك أكثر هدوءاً بها شعرت  
بقك ما تزال قتيلاً على الكتبة كثيراً ما  
انصست، حتى منذ عشرين عاماً، بهالة  
المصنوع، وانت تتبدى القصيدة. (١٩)

في نهاية هذا التعليق نتوضح إشارة تعدد  
في عمله بوصف - (كيب) الشعري وهي أن  
أين يوسف م بر ل ينمي إلى (لغة الصالة) ي  
أ لهذه الإشارة روية بنية، فهي معنى التعليل  
النصي على نمطه لمصنوع الميولة برميتها،  
فصلاً عن التهيئة التي تقدمها بحسبها  
للاستمرار مع المصنوع اللاحق وكل ذلك ظاهر  
في قوله

لكك حين تم المصنوع الأول تجد في لسانك  
قوة لا تعلم مصدرها مثل بيع خمي  
التنلق للهدير المكون وهذه  
أنت، إذن، تعتقد، أيها الأخضر بن يوسف،  
بأنك مزلت تنسحب إلى لغة

الصالة (٢٠)

المنة الثانية:

لا تكتب مفرقه الأولى حتى لو بنيت  
في الدكان

الامر مع التسامح والتفهم مع المعاشر ليومس  
التسامح التقوي بين (المطلوب والسوية)  
وليومس امكليه الاستقلال التقوي لـ (الحمراء  
- السوداء) ولعل هذا الشعر الاباعبي هو الذي  
يراه القليل بوجه (لك) مستخدم ورأى جديداً أو  
اللاوزن) هذا بالاصح الى القص ببناء القصيدة  
ككل كذلك يواصل هذا التقوي مع ما هو في  
رسم صورة (الأخضر بن يوسف) الذي بدأ  
(عمر متر) ثم صغر في (الثقة الصلبة) وما هو  
هذا مشو (بحيط سلب) وهذا التواصل  
بالاصح الى عذاب بناء الغيل، يحم ربط  
هذه الأمكنة - العصب ببعصها لتكوين الهيكل  
العلم للصبغة

#### المنة الرابعة:

فتتبع بين ثراب الوطن الغلاب عن  
خاتمك المطلوب

لا غلاب في اخره الليل ولا مطلوب

الكل يغلاب عثرته

والكل يغلاب مكرته

والكل يسير الى مصلحه، احمل كفيصوب

فتتبع بين ثراب الوطن الغلاب عن  
خاتمك المطلوب

فعل التجم الضلع

تلقاه

ونملك إذ تلقاه

تلقاه في اخره الليل

لغيراً، تفكر المتعبي... وقوف شحيح  
ضاع في الترب ختمه في الدنيا صافه، وفوها

تلقون البسط الجزائري يتوازي فيه  
الاسود والأخضر، وما بينهما رماد.

والأصفر... لماذا؟ الأصفر...

أزهر راسمو وقرستان تزار؟ ما

الرب الأصفر الى الأخضر، البحر وحده.

كل خامو يحب اصفرار الفخ في الحقول

التقنية المظلة على البحر في

(تتبعاً)...

تتبعاً، اه... تتبعا... (٢٢)

أبسة مستعنة...

وفتة تدخل في المكان

نحلة كتكت

عيناها تتمعان

كما تتوسع المتورة في الروح

وتتمعان

في تريا مطرة عصفها المطلوبة

سمرت الحمراء - السوداء

وإررار الصغر المتطورة

لقد استخدم وزناً جديداً، أو اللاوزن، الأمر

لا يهم كثيراً، عندما يتعد الأخضر بن

يوسف عن الأرض يفقد قواه، هكذا يظل

جلعه مشدوداً بفوط سلب...

خطو يمسح وجه الأرض. (٢١)

هكذا بنيت هذه الحبة بالأعراف نصها التي

بنيت بها الحبة الثقيلة وهذا مؤثر آخر على

قيمة امتداد العنيت النصية صافطاً لإيقاع دلالة

النص حيث نلاحظ أن المصطلح الشعري يمثل

تكوينه من تركيبه عنوانه الداخلي - لاهيا

وإبداعاً، أن كل المصطلح الأول من شعر الكفيل

وعنوانه من الحبيب، إلا أن هذا المصطلح يتميز

بوضوح لحنه - اعني وضوح العمق وليس

السطح - فصلا عن مه بادت توجهها يميزه أكثر

وهو التوجه نحو التقصيد التقوي، إذ ترى

بوعين من التقية في هذا المصطلح

• الأولى تقية خارجيه تنألف من (الكل

(المكررة) / تتعمل / المطلوبة (المنورة) /

المنوية)

• الثانية تقية داخلية تتألف من (الحمراء

- السوداء)

كذلك ترى حرافية وأصية في توظيف الية

التدوير فقد وظفها في تدوير السطر الخامس مع

السادس لكي يحد السطر الخامس قوة إبداعية

من خلال إعطاء هليبه (تتعمل) مشتركة

تقوية مرة ومن خلال التدوير نفسه مرة أخرى

باعتبار التدوير مشعلاً إبداعياً في الفصل

لشعري ووظفها بالالية عسها في تدوير السطر

وسحاب التكفين... سماء تملطر  
قد تثبت في لثته الرداء تيوب الطين  
لكن...

في الشيوخوخة ايضاً...  
يسقط شيخ في الخمسين  
في غرفته ميتاً...  
ثوبه الكنبه والتكفين.

الأخضر بن يوسف، مزال غير مترن...  
مزال مشنت الذهن، لانه:

١ - لم يمس منذ ستة ايام.

٢ - لم يستطع ان يكتب قصيدة.

٣ - لم يتردد في نشر ما كتب. (٢٣)

تتصاعد الماعليه دانه الى هذه العتية  
الأجزاء التي تنسج صورة من صور الركود في  
العلم الثالث، وهذه الصورة ترتكز الى سلطة  
الأكبر في تشكيل نمطه الورد - طلق بكوي هذا  
الأكبر - بكل أشكاله السلطوية - صحن الواعي  
(من يملأ هذا الرأس الفراع؟) فيلج الى كنب  
بوصفه منبرا فاعلا لأش هذه السلطة في تزيين  
المعصبي والتاريخ هيبو (الأبيض اسود) وبصير  
(الكذب فوله حق) وتخلج صورة الركود في  
(شيخ الحميمين) الفصح (في عرقه يحترق  
الكنته والتنعير) وهو (ميت) ولهم ميأتي انه  
معصبي غلب عن القيمة ألا ان من يخلق  
هذه الفصح ينشر القصيدة كلها بعده تكشف أن  
طريق قراءة هذه القصيدة طريق مشور ويضع  
الغاري أمام اشكاليات، فهو يستمر برسم  
الصورة (مزال غير مترن مشنت الذهن).  
لكنه يتخلج لأسباب ذلك يضع المصمخ الأخير  
(لم يستطع ان يكتب قصيدة لم يرب - في نشر  
ما كتب) الذي يضع منزع القراءة أمام تشكيك  
في نوع ما يقرأ اهو قصيده م؟ وهذا  
التشكيك يجد صده في جميعه القصيدة الشكليه  
الأمر الذي يسدعي من هذا المشروع احادة  
القطر فيما هو مكتوب أمامه وبالتالي يوصل  
الى هذا التشكيك ويعاود اعاده نظره وهكذا  
وهذه الفصح تاحد معصبي من قصيدة الاشتغال  
لدي (سعدى) في هذه القصيدة والأسماء في تلك  
الوقوف (منصف المصعبيات) الذي لم ينفذ مثل  
هذا التشكيك الشعري وإن كل تلك فتر جدا

تلك فاعليه العتبات لا تحفل هذه  
العتية عن الفصحة - من حيث التفكير الشكلي  
- ألا انها شعت تحقيق بينو للقراءة الأولى  
عبر دي صله بالمقطع باستثناء ما كنه من  
كثف عن وجور لهجة تنصيه للحوار الداخلي  
مع قول المعصبي.

يكثف بلى الاطال إن لم ألف بها

وقوف شمع ضاع في الترب خفمه

ولكن التراءه الملحصة تثب فيه بيت من  
يدخل الفصح أمام شائه العراة لتتاعيل التي  
تصاحب حالة الكنبه الشعريه، وبك بارح حتى  
في الشكل الشكلي الكنبه الذي اراد ان يصور  
شكل المسودة للقصيدة ولأسماء في عدم وجو-  
رابط بين بعض الجمل، وبين الفراعغ الكنبه  
غير الوجبة في هذا الشليلق، عبر ان (سعدى)  
استحضر - مستشعرا لحيويته وترميده هذا -  
اسماء لها عصب تقامير في مثل هذا الاشتغال  
مثل الشاعر الرسمي (أبو راعبو) الأسهر في  
النساء الرمزي والشاعر (برازا) لاسم الأبرور  
في المذهب (الدانوي) ليعطي قصيدة لشعله  
هذا فصلا عن ان القليل ينكته هذه كل  
صورة مصابة مع صور (الأخضر بن يوسف)  
الصافه، حيث عدم الأتراك والتفصيل وغير  
ذلك

العبه الخاصة:

في الشيوخوخة قد يبدو الشعر الأبيض  
أسود

شيخ في الخمسين

يلج في غرفته، ويتراف الكنبه والتكفين.

من يرجع للأكره اسنان صباه

من يرجع للرأس الأشيب شعر فقاء؟

من يملأ هذا الرأس الفراع؟

لكن...

في الشيوخوخة، قد يبدو الشعر الأبيض

أسود

قد تبدو الكلية، قولة حق



## ولا يشكل طائفة

- ٧ - ينظر من ٥٩/ - ٦٠ :  
٨ - ينظر من ١٩٧/ - ١٩٥ :  
٩ - ينظر - للتوسع - ضمنه الأعمال الشعرية  
لشعبي يوسف (شعبي يوسف الشاعر الذي  
رائي، بقلم صراف الكبيسي)  
١٠ - ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمي  
وبصفي، دار الحوار للنقدية، ص ٢٥ -  
١٢٠ / ٢٠٠٥

## الهوامش

- ١ - ينظر محمد نبيل صخرة الشعر المعاصر في  
المغرب، دار العودة - بيروت، ص ١٦ - ١٩٧١/  
٢٤  
٢ - ينظر محمد هدير عبيد القصيدة العربية  
الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،  
مبشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص ١٥ -  
٢٠ / ٢٠٠١  
٣ - حاتم الصكر الخصائص الفنية للقصيدة النثر  
مجلة الأقاليم، ع ٣ / ١٩٩٢، ص ٢٥  
٤ - ينظر حمد محمود محمد النوراني: المونولوج  
الشعري في طور منجز الفن العلي لمحمود  
برويش (رسالة ماجستير) جامعة الموصل كلية  
التربية / ١٧٧  
٥ - ينظر النقد الثقافي عبد الله الخنيسي، المركز  
العربي للدار البيضاء - بيروت ص ١٩٩٩ /  
١٤٢  
٦ - ينظر الأعمال الشعرية شعبي يوسف، مطبعة  
الأديب اللبنانية، بلقاع، ١٩٧٨ / ٤٠٢ -  
١٤٣
- ١١ - عبد العلي بوحبيب الاستهلال (مقدمة في  
مقدمة الاستهلايات الروائية) مجلة علامات،  
مع ١٧، ع ٤٦، النادي الأدبي بجدة، شوال  
١٤٢٣ / ٢٤٧  
١٢ - ياسين النصور: الاستهلال في البلاغة في  
النثر الأسري، الهيئة العامة للصور الثقافية،  
الدمشق - ١٩٩٨ / ١٧٨  
١٣ - الأعمال الشعرية / ١١  
١٤ - من ٦١ - ٦٧  
١٥ - من ٦٢ / ٢٢  
١٦ - من ٦٢ / ٢٢  
١٧ - من ٦٢ / ٢٢  
١٨ - من ٦٢ - ٢٣  
١٩ - من ٦٢ / ٢٢  
٢٠ - من ٦٢ / ٢٢  
٢١ - من ٦٢ - ٦٠  
٢٢ - ٦٤ - ١٥  
٢٣ - من ٦٥ - ١١

## (في ذكرى رحيل الملوحي)

فلسطين في شعر عبد المعين الملوحي

شاهزاده احمد ناصر

لقد وصفت بيتكلم في الترجمة الشافعية من النصال  
بعد نصال لطفك المجلد

كأن القصر على موقفه في شعره من  
فلسطين والنسطيني، مستغرق على وجهة نظره  
في الصراع العربي الصهيوني

### صراع حضاري:

في تحليله للصراع العربي الصهيوني  
يطالب الشاعر والأديب عبد المعين الملوحي أن  
لا يقع في حله "المرابطة" في هذا الموضوع  
على حساب منهج أمنا العربي وهو يدرك أنه  
قال إن الصراع العربي - "الأمريكي" صراع  
حضاري منذ عام ١٩٤٣ أو حوله، عندما كان  
في ريفه رفاهة ليلا، وكذا أكثر من  
وعندما اجتمع برهانه ليلا، وكذا أكثر من  
مبعين فلسطينيا عربيا، قال لهم إن نتيجة  
صراعكم مع اليهود معروفة إن حضارة الغرب  
القائمة لا تقوم حضارة القرن العشرين بل  
الواحد والعشرين

ويذكر شاعرنا أن القوق الصهيوني على  
العرب سيمر أبدا لا يستطيع تحديده في  
الزمان، وإن كل يستطيع تحديده في الأديب،  
وسيمر احتلال الصهيونية لأجزاء أخرى من  
الوطن العربي، ما نامت أساليب هذا القوق  
قلعه، ما نامت الأمة العربية معرقه معرقه،  
يحارب بعضها بعضا حريا حقيقته بالحيد  
والشرا أو حوبا كلاميه وبسمية بالأد عاب  
والاحتلال ما نامت أغلب الجيوش العربية  
تهمها حراسه الأنظمة، وحامية الحكام لا حامية

عندما يملكه عن صحته في آخر لقاء لنا  
في ٢٠٠٦ / ٢ / ٢٠ (أي قبل رحيله بـ١٠٠ يومين)  
جاني "بصراحة لقد رتب الموت منذ يومين"  
عندما تلقيت بنا وفاة صديقي الأديب والمناضل  
الشعري الفلسطيني الذي عاش ليمن لفظ من  
صنف وعلم الاحتلال بل ومن السجون العربية  
مطر عبد الرحيم شرب لوعله بقني بيتك  
وعمي ولد ذهب الي مخيم فلسطين وموت  
وراء صديقي كثر الطمس بـ١٠٠، صحت على  
ليلة رهبة لا أصح مني نجوت من الموت

لبن عربيا عن عبد المعين الملوحي وهو  
يقارب التعمير من العمره أن يسمي عمره  
وصحته، ويظهر وراء صحته المناضل  
الفلسطيني، لأن الحظ الموحد فقهه وحقيقه هو  
بكراته للظلم بأشكاله كافة، ونصرت الحق  
والنصال في سبيل الحق والعدالة والحرية  
واحتل قضية فلسطين وبكته الشعب الفلسطيني  
مكثه حاصه في وجدانه، أنه يدافع عن حق  
الشعب العربي الفلسطيني في رصه وبصالح  
من يهره أشعره في فلسطين أن لم يكن هذا  
الشاعر الفلسطيني المولد وهو في فاعه الصالح  
هذا يحكم حقيقه كل عربي يريف يرى في  
قضية فلسطين قضية الخاصة بجري في حمله  
وتملك كونه، فالعربي الحقيقي هو فلسطيني قبل  
أن يحمل به جنسية فلسطينية أخرى

ويذكر شاعرنا في اتفاحه الشعب العربي  
الفلسطيني بروه النصال في ميوز الحرية،  
ويقول في الانفاضة الميملة "أنا كنت اعتد أن  
يتنام بروه النصال في سبيل الحرية أما الآن

عد معالجة هذه المسألة وموقف المنقذين من الحكم أو على الصحيح في موقف الحكم من المنقذين قول الشاعر:

**ألقاه في اليوم مكتوفاً وثقل له**

**إليك إيالة أن تهتل في الماء**

الصلبين والمعلقة الإنسية والقومية في شعر الملوكي

امتاز الملوكي بروحانية الحس والعطفة الإنسانية الصادقة، وعاطفته لا حدود لها فهي من صلتها وقوتها لو هب جزء واحد منها على الصحف التي العاجل الجبناء، لأحبها وكساها بالحصره والزهور، ويسعد شاعر عاطفته الإنسانية التي تشمل البشرية جمعاء من أصله العربي وجوهره الإسلامية، وبرعها الإنسانية العامة، والتي استمدتها من اطلاع العميق والواسع على ثقافة أمته وسمعته وفهمه الموضوعي للتراث العربي بالأصالة التي اطلاع على ثقافة الشعوب، وبمسكه بالحياة والمعبوسية لمهم الحياة ومعالجة مشاكلها بواقعيته الاجتماعية الملموسة في الوقت الذي يتحضر هم الكثيرين بهومهم الشخصية، بحمل شاعرياً إعلاء الوجود عمنه، وهو يرفع من شأن بوساء العالم بن بوسي علاقته بهم على أساس التحالف في النضال وليس من مطلق الضعفة والحنل فقط

**أنا كما بصمتي لم تهزني**

**فليس أبي من عبد شمس ولا جدي**

**أ أنكر إخوان الضعفاء وإنهم**

**هم عتي في التنايت وهم عضدي**

**أولئك أعلي ما جددت إغاثهم**

**فمن قهرهم قنري، ومن وجدهم وجدي**

(نحية الهند - ١٩٦٥)

كما في أهم القصائد التي تعطي شعره رحمة وفرة تجعلها قابلة للبش في المستقبل هي

الأمة العربية وتحرير فلسطين. ما دام بعض الحكام العرب يسلمون بلادهم لحملية "إسرائيل" ويصومونها تحت تصرفها، ويحرجونها من جهة التحرير كما فعل السادات في أحوار مصر وجيشها، من جهة النضال ما دام بعض العرب يقاتلون الأصفاء ويركزون الأعداء ويحرجون جيشاً ثقيلاً بامتلا من المعرفة

ما دامت الشعوب العربية لقوا لا تشارك في تقرير مصيرها، متخلفة يتك بها الجهل والمرض والجوع

ولكنه لم يكن مثقلاً إذ يقول: "كنت في الوطن العربي عائلت صحو مبررة نجد إليها ثقلاً ثقلاً، ولي مقدمة هذه العائلات ثورة لجرير، التي انصهرت على فرنسا بعد احتلال استمر أكثر من مئة وثلاثين سنة

أر يعني "إسرائيل" وربما خطيراً في جسم الأمة العربية، وسوف يبد كما يك جحافل القتلى والصلبيين دف يوم، أروا ألا يكون بجداً"

ولقد دعا إلى معرفة العدو لأنها تريد من قديماً في التحليل عليه، على شرط أن لا تكفي بالمعرفة ويطلق كثيراً من هو العرو الثقافي الصهيوني مؤكداً أن "لا عرو ولا تثير للثقافة الصهيونية في العقل العربي، أنها ثقافة عربية عدا، وحدها، أن ثروت حصص العرو، في بعض النوازل العربية، هو في تحرير ثقافتنا ورفع مستواها لا بمنطلق الطغلب أن يعيش في الصعرة المحترقة"

وحول موقف الشعراء والأدباء والمفكرين العرب من عملية السلام مع إسرائيل ومن التطبيع، يميز أن أثر تلك المواقف يحمل قيمة نظرية "ذلك أن المسألة أولاً وأخيراً هي مسألة حكومات عربية - بعضها معترف بإسرائيل، وبعضها يعارض إسرائيل ويتعاضد معها في حدود كثيرة أو صغرة. ثم إن هذه الحكومات لها صحفها ومجالاتها وقضاياها ووسائل إعلامها وهي قدره على توجيه هذه الآلوات حسب ما تريد برك مهمة معارضة التطبيع على المنعير والأدباء حدة كبيرة فالأدباء العربيون لأحرار غرق في بحر من المستعربين بإسرائيل ومن المهورلين للاعتراف بإسرائيل. ويتذكر

تنبؤوا الفخر وتذكروا الأمل

إن الرماح إذا تقار عتدها

كسرت ويحيى جمعها الإبطالا

يا أيها الزعماء لا تنفكوا

حصب البلاد تفركا ولتلا

والشواهد على موافقة القومية الموحدة  
للوحدة العربية، وتحرير الشعوب لتطهى على  
محمل فصله وملاحمه، وندرج مع جميع  
عواطفه، فهو إن نحتت عن الحب أو الطيبة أو  
العرب أو الزنة لا ينسى الوطن ولا الهموم  
العربية والإنسانية، وهو الذي نرى يوحده الوطن  
العربي وامجادته منذ صباه، وهو على حق تماماً  
فالوطن العربي مشعل نور أصم للأسياسه  
مستعلها في أكر العصور قلعة وظلاماً

وطن واحد لنا عربي

التي والفخر من أسمائه

جبلت أرضه من المعد والجر

د وشعت أنواره في سمائه

وقضي له كما كنت للفكر

ن مشراً وجهه من داله

لنت قوض من الهداية ولنا

س قلعاء إلى ترشف مائه

(وطني العربي - ١٩٤١)

ينبئ هذه القصيدة الوطنية من الشاعر عبد  
المعز الطلوحى أطلق شعار وطن عربي واحد  
مد عام ١٩٤١، أي قبل العديد من الأحزاب  
التي تبنت وأطلقت بعد بسنين هذا الشعار

تعد عاطفة شاعرا الإنسانية السامية

برعته التقديمية

قد عشت أيامي على درب التحرر والرفي

وقفت احباري على الطريق مع شعبي الاني

التضر يا وادي لنا، وامر لنا كفا الضحايا

ولنا عذ وجله، وامر لنا عشنا رعيا

(ورد)

والمطوحى ضد جميع أشكال التعبير الطبقي  
والعربي والديني، فعاطفته الإنسانية توريه، فهو  
ضد العنصرية، وهو لم يكف بالدعوة للرفق  
بالجند والمطوبين وساء عاهم إلى الثورة ضد  
مستعبدتهم، وبقي في خندق الثوار  
وإن ثار في الأرض العبة وجنتي

نصيراً لرحل الثقلين مواليا

كما تعد المشاعر الوطنية والقومية من أهم  
واحد وأدعف العواطف التي هيمن على  
الشاعر عبد المعز الطلوحى أنها لصيدة به،  
بل قل هي جزء من شخصيته بولها مع حبيب  
أمه وعاطفة أمه، وبني هدف اعاده رفع العلم  
العربي حلقاً - ذلك العلم الذي اصطر وأذه  
الشيخ الجليل أبو اسير إلى حمل مطل من  
الكفر والفسور على ممل حضبي لمحور عن  
جدار صبر الزنون، والطفل عند المسير وانكم  
حلق لا يجد نصيراً لما يرى - (بني هذا  
الهدف لنيل) تحباً أصمياً من التحصيل التي  
تواجه الشاعر، ويسمو هذا التحدي يوماً مع  
تعاظم التحديات التي يواجهها الوطن العربي ومع  
طراء نمو وعي الطفل ومعرفة بالأساليب  
التعجيب لهذه التحصيل، ومن الطفولة ربي  
المطوحى بدهية الشيخ الناصح من أحد أهم  
الأساليب الأسامية في المناسبي التي يعرضها  
الوطن يكس في الشرق والشرق، لذلك نجده  
في أوائل قصائده، التي كتبها عام ١٩٢٩ وهو  
في صباه، يدعو العرب إلى التماسد والوحدة

ضموا الجهود وروهاوا الأصلا

## مهد الهوى ومهوى القنود

\*\*\*

نرى ما هي مشاعر الإنسان البريء  
والطبعة بحيطور به وهو يصلي، بأسلوبه البارغ  
جعلنا الشاعر يعيش تلك اللحظات العصبية التي  
تنتزع فيها مشاعر المظلوم بين ربه ومصوره  
وقلته

وتراعى تنظر الشيخ نور

في ظلام يضي التواظر جون

ورأهم فلم يخف من أظام

ايضف القليل من سكين؟

قل: يا ربه ثم قام يصلي

كقلم بورس قلبه المحزون

\*\*\*

ومع نصيب الطعنة لذلك المواطن البريء  
يردنا حصة مقلته لربه، وبمثلنا الشاعر عبر  
استعارته واستخدامه للفن البصري والأسطورة  
التي حاله أزلية من الأساليب السرمية التي  
رغبت الإنسان وعيني ترفوده، طالعاً هو يمر  
في تلك الحالات اللاإسقية واللامعقولة

رقصوه واستهزؤوا، وهو يدعى

قلتما في يدي كريم معين

سجود يا ربه انت فنشكر

لست يا رب بالضعيف المسكين

ألم عم عن بني فلسطين؟ كلا

ثم كلا ما انت اعشى العين

والتموية الصادقة المناهضة للظلم والإصطلاف،  
أساساً ومبدأً لموقفه من القضية الفلسطينية  
ودعاه عن شجها المظلوم والمضطهد بشكل  
مباشر من الاستعمار وربيبه الصهيونية، ومن  
قبل الصمت العربي والعالمي المتفرغ على  
مأساته وقد تجلت مواقف هذه منذ الطوفان، فع  
بظم قصافته في الدفاع عن الشعب العربي  
الفلسطيني وهو لم يجلو العتري من عمره،  
كأن ذلك في قصيدته "توره فلسطين" التي كتبها  
عام ١٩٣٦

لورة فلسطين.

من الطبيعي أن تحتل فلسطين السلبية  
مكثفة حصص في وجدان عبد المحر الملوح  
الذي جبل على مكلفه الظلم بكل أشكاله  
وقواته فالتظلم الذي عاينه وشجبه فلسطين  
- مهجه لسائر وجوده - فلما عرفه ارض  
أو شعب لقد وقف مع شعب فلسطين الذي من  
كأن تحت وطأة الاحتلال الإنكليزي القوي  
الذي لم يدرج "ع صدر هذا الشعب الباسل  
لا يدم مملته لطبعاً ظلم" أما الشعب العربي  
الفلسطيني فقد ثار على الاستعمار الإنكليزي،  
وعلى الاستيطان الصهيوني للبريد يارباً في  
بشاعة المجازر التي نظرها بحق هذا الشعب  
البريء المكافح وينش الملوح أشعاره في  
الدفاع عن الشعب الفلسطيني بقصيدة ملحمة  
تحت عنوان "توره فلسطين" كتبها عام ١٩٣٦  
خلفها أسامة ذلك البريء من قربة (غالب)  
من أعمال طولكرم الذي أراد رصاص جندي  
بريطاني وهو قائم يصلي، بدأها بوصف ذلك  
العربي المظلوم وهو حلق في محراب ربه  
يصلي

سكن الليل وانبرى في السكون

طالباً نصرة القوى العتية

مسلم هزه الشقام قصلي

تقه اللب في الصفا والمجون

من فلسطين لفدة الوطن البقس

نجنی ربّ مقلما کنت نجی

عن یساری معریدا ویمینی

بنت من الحوت والاذی (بنا النون)

لخبرونی: اما تجمع فیکم

\*\*\*

\*\*\*

ویتم الشاعر رسم ادوار جميع لطل هذه  
المسألة فیتمی استبدال راس "صلاح الدين"  
بروس جميع فله الاعراب، وجنوب "بناط"  
حواشهم المصحفة بتكرهم بان العلي القير  
مجالهم عما مقلود عد ساعهم لاسمعة  
الشعب العربي فی فلسطين  
یا رومن الاعراب یا لیت لمر

ب یکم کلکم (صلاح الدين)

قد سمعتم تیرین شعب فلس

طین لکم تفرعوا فذاك الاثین

قد کرهتم جهاکم وارنضیتم

فلة الإنکلیز والصهیونی

ثم یصل بنا الی استنتاج منطقی، یقوننا الی  
طریق خلاص لا یمین فیه للخروج من هذه  
الکثرة المصطفی بناء "یورینا سلوک هذا المسیل  
الی طریق الحق، ایه  
الجهاد الجهاد فیرض علینا

لا رعی الله مهجة المستکین

یا فلسطین فی شد نغزک الد

فی منیراً مثل الصباح المبین

یکم مصائر النور فی کساد الملوحی  
بأنها شعبة بالمتناعر الانسانیة الملامسة لحياتنا  
وینصل وکفای جمیع الشعوب وفی جمیع  
الآرمنة، فهي لیمت مبدعة بمکمل ولا یرمى بل

سنقل مع کثیراً الشاعر الی قطعة جدیدة،  
کله یخرج لنا فیدع اللوحات، لکها لیمت غریبة  
عنا فی القور الواحد والعشرون، علی الرغم من  
انه القسطها فی أوائل القور العشرين، أتی منذ  
حوالی قر من الزمن، ویسو هذا القور لحظه،  
بل لکل من لحظه، لأن تلك القطعة اللوحة ما  
رالت تتکرر امامنا، مع کثیر من النص فی  
الظلم والجهش ودلال الاتساع من الصهیونية  
المحتلين لانباء شعبنا فی فلسطین  
النصلي ولیمس نجدي صلاة

(بنا النصر للقبی والجنوب)

ورماه - شل الإله یدیه -

برصاص أودی بروح ثمین

وتلوی الشیخ الطمین ونادی

- لمن الله أمة المکون -

ویح هذا الإنسان إن زاد یلسا

زاد حلقاً علی الضعیف الحزین

\*\*\*

یحول الشاعر نقل قصیدته الی مستوى  
متنصر، فیتمی لمسألة الإنکلیزی المحدثی  
عنه یمتدح نبیه عی تکرار مجزؤه "لتمت"  
ولکنه لا یحش فی الأذهان بل هو یعرف حقیقه  
لاستعمار المصنک، ومع بک یحول یمصل  
صوت الحق حتی یدل الطالبین  
ایها الإنکلیز والدم یجری

هي إنسانية سلمية حرة الفكر  
وفي عام ١٩٥٦ يسافر شاعرا إلى  
فلسطين الحبيبة، ومن هناك يوجه نحية صالحة  
إلى حليل الرحمن وشعبة الأبي  
وإذا سألت عن المكارم والطلا  
يوما وجدت لها الخليل خليل  
بلد يخاف الدهر غصبة اعلمه  
قدراه في أرض الخليل تليلا  
قل للعربية لن ترقى مستعصرا  
رحل الرجال من الخليل سيولا  
كما يحني بلبل على فر طرد الفاد  
لإتكبرى "كلوب" فيقول  
نهل من نهي الشعر والاتب

## الحرب والحب:

وفي عام ١٩٧١ يودع الشاعر عبد المعين  
الملوحي قصيدة تحت عنوان "الحرب والحب"  
بشرها في مجلة الثقافة بدمشق، قال عبد  
الشاعر خالد حسن "لقد هذه القصيدة أروع  
وأجمع وأندر ما قيل في الحرب والحب صور  
فيها الشاعر فدائيا فلسطينيا بخصوص معركة من  
معارك الشرف والبطولة ضد المحتل  
الصهيوني، بعد أن كثر ذلك الداني البطل  
"عصام المرطوي" قد مر - عليه مشاعره  
والأفكر التي ابتغى أثناء المعركة الشريفة  
يقول الشاعر في مقدمتها  
"لحي (عبر {

عندما لمصعب علي أياه معركة  
"المعركة". وما لقيت فيها من هول، وكيف  
صيرت مع أهواك الداهيين وصمدت، وأبك  
لمست الموت لمصر اليد، وأنت أبصر في قلب  
المعركة "أصبعا" يومي إليك أن نغمه شغف  
وبجوت، وأنت عاهد ربك، فن ربك الله إلى  
أهلك لتعبر ذاك البيل المنهد وأنت عشت  
ووفرت بمعرك

والفر والمجد والافلاق والعربا  
قد فن طلتها يوما له سلبا  
سهلا فقلت قلناه خلفها سلبا  
ويجلى صدق عاطفة شاعرنا في قصائد  
الرشاء التي نظمها في شهاد فلسطينيين قصوا  
بغاغا عن فلسطين ودخلوا بعدها من ترابها  
المقدس، كثرته لطي المرطوي وعصام  
المرطوي، والكتور عبد الرحيم بدر  
من قصيدة رشاء المرحوم على المرطوي.  
لخصي لم تترك كيف لخصي  
وخلف عليه إن ألبا  
ولم تستد له راسا

حياي كاسان: حرب وحب  
وكلا شريت نهالا نهالا  
وولوا التضال جهلت النهوى  
وولوا النهوى ما عرفت التضالا  
رثاء عصام السوطي،

أغضب من يتعرف علي الشاعر عبد المعين  
الملوحي وملاحمه للشعرية في الرثاء بتعليق أو  
برؤيه الملوحي، بل إن روعة المرحوم الدكتور  
جوزف صليبا تمتد (كما روي الملوحي) بعد  
قراءتها قصيدة "نهر" أو أنها هي المقولة  
وروجع حدها بمنك تلك القصيدة ومن بين  
أولئك الذين أوصوا شاعرنا برثاقهم الدكتور  
عصام سوطي، الذي ألهم شاعرا قصيدة  
"الحرب والحب" وهو عربي فلسطيني ثار،  
ترك أمريكا في عام ١٩٦٧، واتصرف إلى  
العمل الذاتي والميلاني، قبله بعض الفلسطينيين  
المهوسين من أبناء هذه نتجة نصاله بالقوى  
الانتمائية والناصر السائلة

رثائك بعض حقه يا عصام  
تمام الحق أن يرأس النظام  
والخلى الشعر شعر أخ وفي  
بقي بطلاً يمزقه اللام  
بقتل بعضنا بعضاً كفا  
لنا في قتل أنفسنا شرام  
ونترك في أراضينا طوا  
لهمنا لا ينجم ولا ينجم  
\*\*\*

عندما لخصت علي هذا كله في أسلوب  
أدبي رفيع أسلوب، الإنسان الذي خاض معركة  
الحرب ثم داق طعم الحب، عرف أن لصيدة ما  
في وصف هذين الموقفين ك انتهم فعلا. وفي  
علي أن اسجلها، وقد سجلتها في شاعري أو  
ثلاث أنها منك ومني، منك روحها ومني  
هولكلها، منك معقبها ومني أنطاطها، منك  
صورها ومني شكلها، وشال بين من يعطي  
المعنى والصور والأرواح، ومن يعطي الألفاظ  
والأنشغال واليهانك

فأنت يا أخي البطل مزيج، أهدى إليك ما  
هو منك نصرك الله في حركتك، حرب تحرير  
بلادك، ومنك بحبك هذا الطريق الطويل...  
عبد المعين الملوحي

بورر أبقا من هذه المصلحة التمس للجنديت،  
ونترك لنوق القاري الحكم عليها  
نكرتك والموت فوقك يهوم

وتشتغل النار حواي اشتعلا

كلن الرصاص على كل حرب  
رفأذ قرامى، وحيث توالى  
ونهبى القنابل من كل صوب  
تدك القنابل وتطوي الجبال  
\*\*\*  
حببة قلبى رشفت بنك  
شهدا مذابا وماء رلا  
شأ في فلسطين أنهى لصنك  
فصرا على بحر يثا تعالى

\*\*\*



رثاء الدكتور عبد الرحمن بدر

للسلطين والفلسطينيين مكلّ حلّس  
مهجة كل عربي جزء فهم أصل الساعة الأولى  
في مقاومة الحرب والإنسانية للصهيونية  
المتصرفة تلك المرحل الحديث الذي جلبه لهم  
وللانسانية بتفكك الاتحادات الرسمية  
العالمية. وشاعروا لسان حال الأحرار في ألم  
بشقيق خطب بنوب عن شعبه في حفيد بكرام  
ومن الذين حلّسهم تاريخهم وعلمهم صديق  
شاعروا الدكتور العالم الفلسطيني عبد الرحمن  
بدر الذي ولّاه الدنيا عام ١٩٩٤

كفاح أديب وقهر عبد الرحيم

راضٍ في شفاف قلب كليم؟

صاح: أم، أريد الحديث أو

عن سمعته أهدت عظم رميم؟

\*\*\*

أندرون بما تتحدث به رفقت أي مشود  
فلسطيني قصي جدا عن تراب وطنه، فيها  
تمتخبت أن تكفي في ربي فلسطين لأكلها محمت  
مراة الشهي والتهر والحرمان  
انصتوا تسمعون نفاث شجيا

رندته أشلاء ميت عظيم:

أطروا في ربي فلسطين قهري

في خليل الرحمن، بين الكروم

قد سمعت الحياة نلها وقهراً

فصلي في القبر ألقى نهمي

\*\*\*

لكر بمن نمسج؟ وهل بقي من رجال في  
رمس القواد الحوية الذين نجحوا في مهمتهم في  
تمزيق الأمة وحلق جبل من الحصين لا حول  
لهم ولا قوة، فجاء الاستجداء بهؤلاء  
ألف ليبيك لو دعوت رجالاً

لا طليعاً يرضيه رعي الهشيم

نحن جبل الحصين عشنا ومنا

في جناح الحرير، مثل الحرير

نحن جبل الشقاق، في كل قطر

زرع العقد ألف ألف زعيم

\*\*\*

إن أرباب الملاصق فمسجد بجبل اطفال  
الحجارة الذين يزعمون على الفصل في  
محيط المقاومة، ولم تطلهم يد الأيدي  
السلوة

هنا لو دعوت اطفال جبل

أنتهت الخيام صلب قويم

سلحهم ارض الكرامة بال

أحجار شقت رأس الذئبة الدميم

\*\*\*

ويحتتم شاعروا قصيدته بتغنية بسجها  
اللس الشجي والعلطفه الصادقة النابعة من  
أعناق قلب محب صاف

يا طبيبى قد غاب عني دواي  
عربي حر، يوم بل نيلشير العجر لابد منكسو  
ألقى فلسطين حراً، وحرية، وسلاماً  
منذ غاب الطبيب عبد الرحيم  
يا حبيبى قد ضاع مني شغلي  
الجهاد الجهاد فرض علينا  
لا رهي الله مهجة المستكين  
من جفلي الصيب عبد الرحيم يا فلسطين في غد نترك الحد  
فتتقرى غدا سائقك صبحاً  
في منيراً مثل الصباح المبين  
لا يطبق التديم هجر التديم  
حمل عبد المحسن الملوحى قضاي العرب  
وفي طليعتها كصيلة شعبنا العربي الفلسطيني،  
لي وجدناه، وهو في شعراء يسلق بالسل كل



## جمالية المرد في رواية صبحي قصاري (حرمين ومحرم)

د. محمد حسن عبد المحسن

الحبلة لا شك أن الجذر المعيق الذي شجوه حول رغب الطمطميين هو الذي يتكلم ولم مصر حركة المر- على ابعاد واحد، بل شمة توبر هيها ما بين سرعه واطاء والمشيهد يوم في الأصل بلحدات التجانس بين رسم الحكاية ورسم الحكمي كما يشرك في بناء قصصه الروائية حين تتكلم بلسانها، ويميز عن منحورها بحرية، وهي رواية (حرمين ومحرم)، يتباطأ الزمن في حركة المرد حتى يتطابق مع الزمن الواقعي تقريباً، وكثيراً ما اعتمد الروائي هذه التقنية في الفوهات والإسردحائف ويوصف المؤلف أن شمة حركه مفعله لإعطاء الزمن السردي، الذي لا يصح أصلاً لتسلسل الزمن التاريخي، لها الروائي التي إسرعه ممتدةً عيشي التلخيص والكندف، لاقاً إلى أن الشخصيات بعد مكوناً من أهم مكونات النص الروائي عموماً، وتقرن الرواية لتابعه بفره الروائي على بنائها وكفامه هي تعديسها، ويحول إليها أنه لا رواية جينة من -ون شخصيات مسعة ومغمة بعناية فائقة

ولما عن الموراث التلاريه والجرافيه، يرى أن المراد بمشيهد بالتراريخ القريب أو البعيد، ليؤكد على فكرة ما، أو يمتحصر إلى ذهني المتلقي (القاري) قصته بعد الحنث، وترسط بالواقع، لاسيما حين يركز المراد - بعض المنطق، ويحدد بعدها الجرافيه والتاريخي، ومن أمثله (عقلها يهتف حماية

إذا كل المرد أهم أليات الرواية العبية، على اللغه هي قول السرده، ومن هذا بررت أحسية اللغه كعقدات و عبارات متحده المعول والأغراض والدلالات فهل استطاعت لغة رواية حرمين ومحرم فيصالح ما يريد الروائي صبحي قصاري إليها؟

تميز النص بتنوع حقول معرفته ولكته انطبع - عموماً - طابع المغفلة، وهذه الرواية تجسد واقع الاحتلال والحولجز، وهموم الشعب الفلسطيني والألمة ومشكلاته، فكثر فيه مفردات الاحتلال والمقاومة، مما جعلت تضع هذه الموراث في كل مسحة من مسحة الرواية، وقد ساولنا سيقها التعالي بالتراسه في أطوار العلم الاجماعي، وقد ربط كل سبيل إلى به محموي بها الحجاب واليكلمته على الحياه الاجتماعية لدى الشعب الفلسطيني المجرور، كما هي اقواله (وهي معسكر الحصار المحتل، كما في سائر جهاج لإقليم الفلسطيني المكثف صغر المازون يطهرون مثل الشموع على الطرف والاحل النوايات) (وهو رجل لرم، ليس سايكر او بيكر هو الأرمل، بل أبو مهيوب) لقد هجرونا عام ثمانية وأربعين تم هجرونا علم سنة وخمسين تم هجرونا عام سبعة ومسين تم هجرونا عام ثلاثة وسبعين، تم هجرونا عام اثنين وثمانين، تم هجرونا علم واحد وسعين، وها هم بهجرونا للمرة التاسعة والتمسين (هم يزدوننا أن رجع على سلام استسلامي، سلام الفشعل، سلام الجدع، وبا سلام سلام،

قوله تعالى: (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَكُنْتُ رَجُلًا مِّنْهُمْ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)  
(وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ) (وَمِنْهُمْ مَّنْ حُجِرَ مِنْ سَبِيلِ)

في الاستشهاد بالأشعار وأقوال العرب  
القديمه كثير في هذه الرواية كما يرى في  
توطيف الروائي للتراث العربي لاحقاً. وتحتل  
هذه الرواية بالأشكال الشعرية والأقوال المأثورة  
والحكم المندولة

ولقد شجعت مقاصد الروائي من  
استخدامه التقنيات المعوية بكثرة، وكذا انطلاق  
من قوله (وبصفاً منير الأنبياء)، من مثل ما  
في قوله (برعت الحادي والعاشر، والعالم  
والفاعد، والفاعل، والبارك، والمبهي، والبايم)  
(برق بصيه ليل جافوت رته) تظهر الشائبة  
أن جمال تلك اللغة أمل بلسانه له ولعائنه  
ونعانه (ويروي ملاحه لرحبه  
المطسلي إصار الحارح من بينه معفودا  
وقلقد أتبه معفودا بصفاً) وكرر المعلاة في  
قوله (الداهل معفود، والحارح مولود) (الداهل  
إلى المعفود حلف والحارح منها مرناح بصيا  
وعرح) (أنا محتلج معفود لي شب قوي، داراي  
نجلوه معفي) (المطسلي منداحلة ومروجة  
ومحطكة ومزوهه وامصيه وصزحة من  
الحوف والشجاعه، وروح المصووليه والمطلي  
عن المصووليه، والمحبه، والحبس، والشهامة  
والإنصاع والنصحه والأنفة وحب الوطن  
وقدالة والصيق، وما بعد الصيق إلا الفرح)

لأن هذه الأحاسيس المتناقضة التي شعر  
بها جعفر الأسمر بعد أن أصيب صديقه  
نصال، تعكس قنوع الطوف والزبد في  
عصه، فهو يحلف من أن يقتل أيضاً لأن اقترب  
لإسفاف صديقه، هذا عبرة الشائبة من

جماعتها من غروب التلزل الزلازل  
التيوتلكتين الإمبراطورين المتشدين  
المحتنين (ولمذا هم مسحقون، على الأختين  
داب جبل طليها حلال ثلاثه علم من  
التقهر) (تلمسا كما يفعل الزلاء العرب بعدد  
نك رعاياهم غير لأوجههم الممتد من داخل  
القديمه وحبي العراء التي تمتد: اليوم مشطوبه  
على رمال الصحاري العربي (ولكننا عرف  
حوله بنت الأرور كانت تطلق بين المجموع،  
وهي ترك حصنها لنحز، حافها عزراً من  
منطقه، وكثير من النساء العربيات كن  
يصغرن، ويذهبن إلى الحج وهو ركلف  
جمالاً)

ويشكك التراث العربي من خلال حقل  
المعرب التاريخي والمجراعية على أنه  
واضح المصور، وهو بلا شك ملمح إيجالي  
يوحي باعتزال الروائي خارج أمته وزياتها  
المسيد، وهو في الوقت نفسه يوطد بعد التلقي  
لدى القاري، لأن الأسماء المعربة  
والتاريخية يستدعي الإجابة الثقافية للمتلقي،  
متمفزة على تقوية حسن الأسماء إلى الترحح  
أن هذه الرواية مليحة بالحوار التي تحتاج  
إلى دراسة، ويمكننا دراسة أثر القوي في لغة  
الكتاب يوتبع، ويمكن الاستدلال والاستشهاد  
بالآية وأثر توطيفها

وقد كثر اقتباسه وتناصه مع القوي  
الكريم والحديث النبوي الشريف وأحياناً كل  
يأخذ من القواعد المعينة وسكتفي برصد أثر  
القوي الكريم في لغة الرواية

يصح لنا أثر القوي الكريم من خلال  
استخدام الكاتب بعض أبواب القوي الكريم،  
فيعتبر بعضها، ويؤكد بعض حقل في كثير  
من الأملاك التي يستحجم بها تعابير قرآنية،  
ليطبع النص الأدبي بطابع براني صليل ومن  
أمنته قوله (وهو يمثل تلك الصبيبة التي لم  
يحلق مثلها في البلاد) وهي من قوله تعالى  
(لَمْ يَلِدْ دَاتُ الْمَدَا \* لَمْ يَلِدْ لَمْ يَلِدْ مِثْلَهَا فِي  
الْبِلَادِ) (هات الشمين وأيا الضر ولو أن كلاماً  
يصبح في ذلك) من قوله تعالى (كل في ذلك  
يسبحون) (وهو يدعو حجارة من سجيل) من



## حوار مع الشاعر العربي نادر هدي

نضال القاسم

ثم في شرك، فكيف يقدم نادر هدي تحريته  
إلى القارئ؟

د. أنا قصيدي وهي سيري في كل  
نفسيلي وحالاتي وأنيقي الصبورة والعميقة  
والأثيرة، وأحبب لي النص الإنشائي ما لم  
يكن صليحه في رؤياه، وفي عمق ملامسته  
وتجربته، قلّه يبدو منبأ لأنه في حقيقته  
استجابة وحلقة لأحاسيسه ومشاعره ورؤاه  
الغريبة فالنص حلقه مناع وامساح ليعبر عن  
صلحه بعد تلك باحد هذه الكائنات طبيعه  
الحلصه وسيمباه الدلاله والنيابه، لنبقى  
الذات المبدعة بسعي وطمح نص الآخر  
والأجل، وهكذا في سوابه حسابه وهسميه  
يكون قصص والمبدع فيها حلقه وسيرة وهذا  
ميتحي

لذلك تقدم تجربتي نفسها لأحد كاستجابة  
لما أراه شاعراً غير ذاتي للشاعرة الفكرية  
التي تسعى إلى تعريب قيم الحق والحير  
والجمال وهذه هي رسالة الإبداع وغايته

د. يقول عبد الصي طليبي "لا شيء سهلا  
في قصيدة نادر هدي، إنه شاعر ماحول باللمسة  
والدهشة والصفاء والهدوء"، كيف تتخلق  
القصيدة في نفسك، وما الذي تريد من الكتابة  
والشعر والحياة. وهل فعلاً وكما يقال بأن الكتابة  
الشعرية ممارسة مجبوبة؟

تجربتي تجربة نادر هدي الشعرية  
بمرورها الإحالية والإشورية والدلالية ومنها  
"هدي" كمر وقاع فنه نادر من ذاته، ليكون  
ذاته عنواناً ورؤى وعلامة بؤرة في علاقة ما  
بين ذاته والآخر من جهة، وما بين رؤيته  
وتشكيلها ببدها دلالي والمعرفي من جهة  
أخرى.

بـهشك بمصوره، وبلمس شغل القلب  
منك بتقلبه الواصفه ورؤاه الذاتية عبر مسيرة  
شعرية بدأها بتدوينه "مملكة للجنون والمهر"  
الصادر في بيروت ١٩٨٤، وتوجها بتدوينه  
الثاني عشر "حلق الطلق" الصادر مؤخرًا  
عن إصدارات إربد مدونة النعاه الأردنية لسنة  
٢٠٠٧

كما فلتت "الرؤى القصصية بجمع حواراته  
وتقديمها في كتاب "حوارات نادر هدي -  
الرؤية والإبداع" بدعم من وزارة الثقافة  
الأردنية وكذلك صدر عن تجربته الشعرية  
كتاب الأستاذ الدكتور حساري علي "الحداثة  
الشعرية وهاطية الكلفة"، نري الكتاب العربي  
والمدني ٢٠٠٧، وكثير على ما تشهد  
تجربته الشعرية من حضور لافت غير المتهد  
الإبداعي العربي هدي لرأيا لي تكون لنا وقعه  
معها، وكل هذا المعرفي.

د. أستاذ نادر، دعنا نبدأ الحديث عن  
تجربتك الشعرية في امتزاجها بحياتك الخاصة،  
بمعنى امتزاج الخاص بالعام في حياتك. ومن

تد في جوانبي (نار القوي) قصيدة  
بحر (هك) تكي القصيدة) وفيها قول:

(ضباب)

ويطبق من كل صوب

فيلتقي الآله (وبيا)

ولم يد من الإبداع في القول، وليس من  
عاشي أن أوصح الشعر في القول، فل  
القصيدة حالة تستدعي، ويجعلني علي فقه،  
فأند معها غير محسوس وبدا طغى القصيدة  
وتدنيها، والألكني أنه ليس لهذه الحالة من وهب  
محدث عدي، فزاني عدا ليدنيها، ولا يكون  
لي أن يكون سببا في الإغلات منها، تلك أن  
الهدف الشعري أن جاء لا يعود، فل لم حسك  
به هلئت منك ومنه القصيد، ونعزني حالة  
غير طبيعية، سام هذا الهدف والقصيدة، فزني  
معنا في الأسجالة له، لأنه حسيدته لا ترى  
أنه يدركي حذاء، وهذه بعض طغى القصيدة  
أن يأتي، أما ماذا تريد من القصيدة والحبك،  
فأني بالتأكيد أريد معنى دني في حله لري  
أنها للمصنوع العرب، وهذه الجدر أو قل  
الجنون المذهب في الإبداع

ل أدت واحد من الأدباء الصديقي الذي  
أنتجهم مرحلة الثمانينات في الحياة الثقافية  
في الأردن والوطن العربي، ما الذي مر تلك  
المرحلة وجعلها علامة بارزة في مسيرة الأدب  
العربي؟

ردانا لا ومن بهذه التقييم ولم لك  
عدها ولم أفهم لها وصفا أو توصيفا إلا من  
خلال الأحر النقد ليكر، أما من جيل  
الثمانينات وتلك لعنه الجدر الأحر من  
السؤال لأجب عما يميز تلك المرحلة، فزني  
أن المبره يكمن في أن الإبداع بشكل علم،  
وشعر حله، كل أقرب لما يعني الصطاء  
الأوسع من المنطق، وكل التفاعل وأصحا  
وجليا سليل من كل طبع (حمة الأف يسخه  
للكتاب الإبداع) في حين أنه لا يطبع إلا  
أكثر من ألف نسخة، معنى أنه كل أسجالة

لأفكار الجديدة خلافا لما شهد الأ، ولمل  
السبب في جنب منه يكمن في تطور وسائل  
المواصلات والاتصالات التي هي ثقافة جديدة  
من نوع آخر، ومنه سبب يكمن في ذات  
القصيدة التي أصبحت في التعريب تحت  
ادعاءات أوروبا وما اقصاد ذلك من انزياح  
وغوص وبها وصل النص الإبداع إلى  
حد الإعلاق، هي عصر المراجعة، الفزني ليس  
معنا بهذه القصيدة، وليس معنا بأحفظ نكاته  
من قبل مدع نصب من نصه وصفا عليه في  
أنه بهم ما لا يفهم، وهذه إشكالية كبرى البحث  
فيها بطول، لذلك أعود وأقول إن تجربة  
المدعيات والتقييمات كانت علامة بارزة في  
مسيرة الألب التعربي في أن النص كل أن  
واقعه، وأن يذنه، وأتعد حقيقة في الأسجالة  
ما بين المدع والمنطق

□ أرى أن التجريبية كان لها أثر كبير في  
قضية الإبداع الشعري لديك، ما هي حدود  
قيادته وما هو أثره خارج الحدود؟ وهل  
تعتقد أنك قدمت بوحيات في هذا المجال،  
ومن وجهة نظرك كيف يمكن أن يصل الشعر إلى  
أوسع قاعدة في الجماهير؟

تد جعاني هي لعني سابقتي الشعرية  
كانت في جروب حيث كتب تلميذا جامعا،  
خلال تلك فترة أكتب قصوري كوجد من  
القوم معنى بالشعرية الإبداعية في الساحة  
التيغية التي تعتبر محتررا نوعيا وحاصلا لكل  
التجارب الإبداعية والفكرية التي كانت تمثل  
التربة الخصبة لها، هيروب كانت وبني مسيرة  
التعميد الإبداعية، في مثل هذا الجو دفعت  
موهني، في رنه حصبة تمثل محتررا للتعميد  
الثقافي العربي حيث يلاقي الجغرافيا ووجدته  
في هذه المدينة بيروت، فزني أنش طريقي،  
ورثت هسني، تأخذ مكانها اللان في المندبر  
الثقافية كجربني النهار والسعر، يصله إلى  
المجالت القصيدة للكفاح العربي ومواقف  
والأدب، وفي نشر نصك في مثل هذه المنابر  
معني ذلك أنه انداح أملة الصود، هسني

تحت علمه ومنسبته البطريك الشكلايه التي بمنتهى عدا وقد صلى عليها أسحبها صلاه العقب من سنين

إن فيه الشاعر في أثره وتأثيره في أن يكون استجابه حقيقة الواقع والأفكار والنبض الفلن في تفاصيلهم الدقيقة من زعيم الحيز التي قصده المطفة في برد الشتاء القارس إلى نثر الواقع في أسس تحليله الحديث والكبرية

□ إن الأدب الناجح يعني إلى أسطرة الواقع، وهذا ما استطعت أن أتمه بوضوح من خلال أعمالك، وأعتقد أن ما يجير تجربتك هي تلك الروح الغرائبية التي تسكن القصائد، فهل تتفق معي بذلك؟

بددحي بصالح، فمن الموضوع إلى أنفق أو اختلف معك، الموضوع يمكن في المصنفين الأسس التي يجر عنها الشاعر كنهلة حيه على واقع، سبيل لاجوره وخطبه، استجابه لسو رسالة الإبداع في معناها الحال في أن يبحث عن العالم الأمل والأرقى والأسمى، قد ينبر للآخر كلاماً كيداً استلوريا، ولكن بالنسبة لك نحن نل الإبداع هو حقيقه رسالتنا ودا على الإبداع كل الوثيقة الحبه التي من خلالها استمد الباحث الاجتماعي والطبيعي علمه وعلومه وسبب في زمن نحن فيه وقد تماهت كل هذه العلوم ببعضها بعضاً أكثر رسوخاً، ولأعطيك مثلاً على ذلك إن أقرأ الآن كتاباً عن الشاعر الشعبي الأرسى (نمر بن عدوان) يستحق العلامة بروكس العريزي، هذا الشاعر عاش من { ١٧٥٠ إلى ١٨٢٤ } عربياً، من خلال هذا العمل استطعت أن افهم الواقع الذي عاش فيه بتفاصيله وتفاصيل من خلال شعره، هذه إحدى مميزات الإبداع أو لنقل إحدى ابوابه دون إن أدركه وصيه من المبدع، تلك التي الأثر لعله على قه شاهد على زمنه

ماذا يوجد في الواقع الذي نعيش، يوجد للمرأة بما تعبه من واقع وزمن، من حلم ورويا،

عند إلى الأرس كل اسمي معروفاً وتم الإحصاء بي على هذا الأسس الشكلي، أما وقد عرفت بقي نكتب قصيدة النثر - وهذا حدث في الموضوع - قد نبت محاربي وأمنعت على الصحافة والمفكر الثقافي، وفي تواصل مع غيرها خارج الأرس، تلك التي نحفي بالتجارب الحديثة، ولم نك العرله عني في الأرس إلا بعد صدور (حبر الصمغ) - يواني الثالث في قصيدة النثر، والذي شكل نقطة بوعيه في مرص هذه التجربة وأتينا- الأفاق أمامها، ولكن (حبر الصمغ) الميل الشرعي لقصيدة النثر في الأرس، وتفاصيل ذلك للمعقود كثيرة في كتاب (حوارات نادر هدى الرؤية والإبداع) الذي أعده وقدمته نرى القاصي والذي يمثل في جانب منه سيرة روحية لقصيدة النثر في الأرس.

وما رأت حتى هذه اللحظة أشعر بالغربة والغريب في أن عي المشهد الإبداعي الأرسى، وكبر صانقاً معك في قلت أن معلوماتي فيه محدودة جداً، ذلك أنه يمثل - بالنسبة لي - ما يمثل بحكم واقع الجغرافي هبط من المشهد الإبداعي العربي، قهريني على نور تام غير هذا المشهد، أراها فما تأثيره من ظل وهنّه بتصير كليل عها، وليس حرها كلف (الحداثة الفعريه) وعا عليه لإبداع للكتور حعاوي بطي)، ولرى في تجربتي الإبداعية كنشاع لرسلي منهاها أفاق هذ المشهد بما نرسمه من موضوعية، بعيداً عن العرص الذي يشمل مساحة الأرسية، ولراني (أحارب) من خلاله بما يسول لبعض الأنص، وهذا لا يعني، فأنا متجاوز له وسوء الشمر لا يهيج، ولست ممن يقول أء أو أء

أما كيف يمكن أن يصل الشعر إلى دوح قاعدة في الجماهير، هناك لا يبقى ما لم يكن الشاعر - والمعرض الشعر لملك لأدواته الشعرية - ابن واقعته وطرأه، ذوقاً متعفاً لامتشاف مسجله، وملامساً لأحاسيس ومشاعر سامه، يسكن فيهم ويمكور فيه، لا هتماً يخفف بما لا يعني ولا يضمن من جوع



سمعت قصيدتي وبها متسع للقول على ألا يبين ذلك من أنني معني في أن أكون في الشارع لا في برج علي. قصيدتي مثلاً (بماذا تجيب) من ديوان (ساحل أيلسي بونك) تبدو أنها غاية في البساطة والبساطة، ولكن في لغة اللغز كما قل بعضهم تبدو كالبنين المرسومين، وهذه جمالية، وهذا تكليل على الجمالية برباسها، ولي في أجدادي أسوة، ألم يقل مثلاً بشار بن برد الذي لا يختلف على أثره وشاعريته:

ربابة ربة البيت

تصب الخل في الزيت

وقد سئل عن ذلك فأجاب: ربابة جارتي وتمنني بالبيض الذي لا أستطيع جلبه من السوق، فمثل هذا الكلام عندها أهم من أنفا نك من ذكرى حبيب ومزول والبلاغة كما نعلم أخي نضال هي "إيجاز الكلام وإصابة المعنى"، فكما أن بشار بن برد أرك من خلالها أن يصل إلى جازته، فكذلك معني أنا أيضاً أن أصل من خلالها إلى من يمثل شرقي من أبناء أممي المقموعة في فلسطين والعراق، فأنا شاعر عربي ووطني لغتي في عالم بدا في ثورة علم الاتصالات وكأنه غرفة واحدة، ثم إن الشاعر ينادي يمثل الأنا الكونية، ويرؤيه يمثل الرؤى الإنسانية.

□ ما هي حدود العلاقة بين الأدب والحرية من وجهة نظرك؟ وكيف ترى مسؤولية المبدع في صنع المستقبل العربي، خصوصاً في الأيام العصيبة والأوضاع العربية المتردية الآن؟

□ لا أكتب مع القود، فأكتب صنو الحرية، وسجله القضاء الرعب، ومسؤولية المبدع في ذلك أن يعزز أفكارها، ومن خلال الزمن والاستحضار في واقع تشهد فيه ابتعاد الإبداع عن واقع الناس في أن يكون ضرورة أسلم مصطلحات وألف مر لا يرحم، يصارع فيه من أجل لقمة العيش، هذا القديس يكون واجباً على الشاعر في ألا يخلي مكانه سبيلاً ليتجاوز

وتوجد المعرفة السليمة والحالة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بمعنى، أنا أعيش الحب والفقر وجرح الضمير ألم واقع لتي في حفها المعتصب وواقعها المستكين في علم لا مكان لها فيه، وأنا ابن حضرة تكلمية أعلنت ما أعلنت للعالم ما إن أعتر لينة وإطلاقة لواقع ثورة العلم المعاصر، ثم إنني من خلال هذين المصطلحين معني باستشراف المستقبل. كنت الحالم في العلم الأجل؟! إذا كل هذه المضامين من الحقيق بالقصيدة لكتشها، ومن الحقيق بها أن تكون المعجز عنها وحال لمعها، قرى أن مضاميني الشعرية متنوعة ما بين ذلك كله، وكأني بها وثقة لذلك كله، وأعتقد أن هذا ما يميز تجربتي الشعرية، فلا غرابة، ودعني أستدعها من مصطلح القرابية التي نكوت في سؤالك في أن يكون النص ذاته استجابة لأحاسيس ومشاعر الواقع بنفسه لا أناس واقع زمن لم يجر كما يذهب بعض شعرائنا.

□ ماذا من طيفان الحدث السياسي على الحدث الشعري؟ اعتقد بأنك أسرفت في قصيدة الخطاب السياسي على حساب لغتها جمالية عدة أحياناً، فهل أنا محق في تصوري؟

□ لن نتفق بداية على تحديد المصطلح الذي غالباً ما يكون فضفاضاً وإشكالياً ومختلفاً. أنا ابن واقعي وإن أنا كذلك فإنا استجابة لهذا الواقع بكل مصطلحاته وقد أضفت في إجابتي السابقة حول ذلك ما يعني عن الأكثر والتكرار، لكن دعني أتوقف عند فورك (على حساب قضايا جمالية عدة) لأصل إلى القول مع تعظلي على كلمة (عدة) أنك محق في تصورك إن أخذت الأمر من وجهة نظر شكلية محض، أما إن أخذته من وجهة ما يتعلق بالمضامين، فأنا متفقا معك ومختلفاً في أن دعنا من ذلك الجمالية هي جوهر الشعرية بعيداً عن أي لبوس به نكت، ومن هنا، وعلى هذا الأساس يحكم الشعر. أرى أن الجمالية وبما تعوزه من غرائبية هي من

رصد الواقع كما هو لتكون قصيدتي استجابة لواقع أنا فيه وأعيشه، لا أنظر إليه من قصر علبي، هذا القصر الذي هو باني حل من الأحوال ليس مكاناً للشاعر.

□ يقول عنك بأنك أدخلت ومن معك -

في الخطاب الشعري الإعلامي - الشر إلى

المعترك الكبير للحياة بانهماكه في حضنا العصر،

وتلهمه لمشكلات المجتمع وحاجاته ومشواته

بفضل حس مرهف وعين لافعة، وذات مسجلة،

وإدراك سليم لشؤون المجتمع وتفاعلاته، ومن

الملاحظة على تجربتك أنك استطعت أن تخلق

من ما هو تافه شيئاً جميلاً يمارس فيه الإنسان

حياة كريمة تسودها العدالة، وبعمق الخير،

فيحق بذلك أسعى الفلمات، ما رأيك؟

□ أشكر هذا السؤال رأياً نقدياً من لديك

أشكرك عليه، وكذا حقيقة اعتبرت أنه يعني عماً

أريد، لكن، تقول إنك (استطعت أن تخلق مما

هو تافه شيئاً جميلاً) لكك أردت بلفظه

الهامشي، فإن كان كذلك فلا إخلالاً لختلف على

إن هذا هو أحد خصوصيات القصيدة الجديدة

أو المعاصرة أو الحداثية بعيداً عن تفاصيل

المصطلح، ودعني أثيري هذا الحوار بحالة

رايتني مع والذي فيها ذات يوم يقول (نحن

نعيش في عصر البطولات) فقلت عجباً! -

والبطولة بذاكرتنا الجمعية مرتبطة بفقد

وسلام الدين - أجاب والذي - الرجل الذي

يعول ثلاثة عشر نفراً، ويخرج مثلي لوصلي

الفرج في (الحسنة) من أجل أن يخلص بنهاره

غاية للمتره، ليست هذه بطولة؟! (كان والذي

بقاعاً للفصل والفراكه) ويقول الرسول الكريم

(صلى الله عليه وسلم) (المشي في الأسواق

عبادة)، وأية العبادة في ذلك لن تقف على

المشاهد التي تمثل واقع الناس وكدهم لكسب

القوت غاية للمتره، ليست هذه بطولة؟! علينا

أن نبحث عن البطولة في واقعنا، لا أن

نحفظها في الماضوية، فإن تكون جميلاً نرى

هذا الواقع في أن يدخل البيوت والفلوب، لأن

بالتنحية هو المعبر الحقيقي عن آمالها وآلامها،

فالإبطرة والسياسيون والتجار ذهبوا، وبقي

الشعراء والحكماء والفلاسفة يصوغون ضمير

الوجود في أنهم الشهادة والوثيقة المعبرة عن

واقعه عبر الزمن، وقد قلت هذا وأضنت فيه

مراراً في غير مقام وحوار.

□ تتميز قصائدك ببنائها الموسيقي

الداخلي للألفاظ المتراوح بين الهدوء والصخب

والهبوب والصعود على شاكلة البناء السفوني،

وتتكون صور هذا اللون من الخطاب الشعري

الإعلامي، التوثيقي، البيان، اللافتة، من خلق

وعبقرية الشعر والشاعر، ويتجلى الصعود والهبوب

في هذا اللون من خلال الانفعال الدراماتيكي

الذي تشكله سلسلة من الاختلالات للتزاع بين

الولادة والموت، وعليه فالصورة على المستوى

الدلالي عند قراءتنا لها تبدو معقدة وأخرى

تتكرر بشكل لافت وباشكال مختلفة، ماذا تقول؟

□ لأنطلق في جوابي من أن ثمة فرقاً

ما بين الوزن والإيقاع، فالوزن معطى شكلي،

والإيقاع معطى حمسي ونفسي، ولابد من أن

يكونا جنباً إلى جنب حتى يأخذ الوزن بمعناه

الشكلي مضمونه، على أن كل قصيدة تفرض

إيقاعها الداخلي بنفسها، وهذا بالنتيجة تعبير

عن حالة الشاعر في كينونته وموضوعه ومداه

الذي يريد أن يصل إليه. والشاعر في تحديده

لشكل القصيدة فقه بتعبير عملية كيميائية

قائمة برأسها في أن تكون القصيدة لافتة أو

مطلو، ومن هنا تتألف عبقرية الشاعر في

صوغ الشكل والمضمون على حد سواء، فليد

الشعر قول ما لا يقال، واستشراف الحلم لما

هو واقع وحال، سبيلاً للتعدد والتثورة عليه

بمعناه الذي هو حقيقة الحلم في عالم الشاعر

النفائي والدلالي، ولذا رايتني أجنح في

المجموعة الواحدة ذاتها إلى قصيدة النثر

وقصيدة الوزن، إلى قصيدة الرؤيا وقصيدة

## الشعر والأدب عموماً؟ وهل جدالة الشعر هي السبب؟

□ التجريب في الإبداع — وسلامه الشعر — ضرورة لازمة ولازمة بغيره الواقع، ولكن أي تجريب؟! وأي مدى من خلاله لنا أن نحرك المصطلح؟ هل هو التجريب المستند من الواقع المتصارع والمتغير أم هو التجريب المستند من النظريات الشكلانية التي نبتت في بلاد غير بلادنا وفي واقع غير واقعنا؟ هنا يكمن السؤال الجوهر لتحديد أين تكون في الانتماء لواقع نحن فيه ومنه، أم واقع ليس لنا، يريد من يريد أن يلتمسنا توبه وعلى أسامه بحكمنا أن النص الإبداعي ومنه الشعر هو نص حي بالقدرة الذي يكون فيه استجابة لواقعه في تفاصيله وحالاته، وخير مثال على ذلك من التجارب الشعرية المعاصرة التي عاشت في الوجدان وتبكت منه فقد كتبت من الإضافة الكشفية يمكن، بعيداً عن الإيهام والإغلاق، وإليك بنزار قباني وأمل دنقل مثلاً، فمثل هذه التجارب عاشت وتعيش في واقع الناس وفي الأدب، أما تجارب من مثل أدونيس وشوقي أبي شقرا فإبها لم تعيش في واقع الناس ولم يكن لها إلا تاريخ الأدب مكاناً، الفرق ما بين أن يكون الشاعر في الأدب أو في تاريخ الأدب، هو ذاته الفرق أن يكون في وجدان الناس معبراً عنهم أولاً يكون، وكثير من التجريب كان أداة تجريب، أسهم في بعد الشعر عن جمهوره، على أن الشعر يبقى شعراً (قلما لأزيد فيذهب جفاً، وأما ما ينفع الناس فهمت في الأرض — سورة الرعد / آية ١٧. ولا أدل على حضور الشعر من أن القصيدة كتبت ويستفي حاضرة).

أما لجهة الفعولة والمشاركة في الشعر والأدب عموماً فهي كما كتبت كثرة، وستبقى، بخلاف أن نزار قباني وأمل دنقل ومعمود درويش وغيرهم الكثير، حفظوا من الحضور ما لم يحقه فكثير غير مسيرة تاريخ الأدب العربي. أما لجهة القول أثر الحدثة في ذلك،

الوجود جميل، والواقع مليء بهذا الجمال، وهذه البهولة. أبعد ذلك نختلف عما أتى به الجاحظ إذ قال (المعقبي مطروحة في الشوارع)؟ وما نطرح آخر من نظر لأن يكون الشاعر العيين فلاقطاً؟ ليس الشاعر حص وحلم الواقع الذي يعيش، ليس هو صورته، وتذره، ومهديه، أما هو أجمل؟ إن رسالة الشاعر تكمن في تعزيز قيم العدالة الاجتماعية التي هي عندها مفهوم الفلاسفة قديم الحق والخير، والجمال.

□ تتميز مصلقات الشعرية بالانتماء القوي والصورة الشعرية والروى، ومن الملاحظة على تجربتك بأنك تقوم بتوظيف البناء الشعري الدرامي المتسلسل في سرد الأحداث، ثم تأزيمها وتفتيدها إلى ما يعرف بلحظة التنوير أو الانفراج، وتضع المصطلحات إلى ما يعرف عادة بالنهاية غير المحتملة (غير المنتظرة)، من خلال الصراع الذي يبلغ ذروته أحياناً بالموت الفاجع أو الانتظار القاتل أو الحل المستحيل، أو ما يمر عنه بالمفاجأة الأسلوبية أو توليد الالامتنع من خلال المنتظر؟

سؤالك مستند مما ذهب إليه الأستاذ الدكتور حفاروي بطي في كتابته عن تجربتي الشعرية، وهو حقيقة كلام بلا من شغل وجداني، لكن دعني أقول لك — ولطناً ننق في ذلك — إن الشاعر عندما يكتب تنتهي ذاته في ما خلص إليه ليأتي دور الدارس والناقد، وذا الصدى والاستجابة فيما أبدت بمؤالك، وعلى أية حال فكل ما في السؤال هو جوهر وحقيقة التجربة — أي تجربة — لتكون بقطعة الأثر والتأثير.

□ وكيف تنظر إلى التجريب في الشعر وبإيات، هل تعيش اشتراكاً يشمل الجمهور عن الشاعر، وهل انتهى عصر وجيل المعاصرة في

مثل هذا النص - بمعيار الحداثة - هل نستطيع أن نقول وانطلاقاً من السياق الزمني إنه لا يحمل روح المحاصرة بما يعبر عنه من بعده الإنساني؟ لكن أي حداثة تكمن في نص يمكن أن نقرأه في ديوان شعري حديث الصدور فلا نكد نفهم منه شيئاً، ولا يكاد يشكل أدنى استجابة لمشاعرنا وأحاسيسنا؟ فالحداثة إذن معنى مضموني وليس مصطلحاً حديثاً كما يريد الشكلانيون.

□ الأسئلة تلون النص بالدهشة، ومن خلال قراءاتي العميقة لجميع أعمالك وجدت أن أعمالك الشعرية جميعها وبلا استثناء قد طرحت أسئلة مهمة، فهل هذا صحيح؟

□ أرى كشاعر أن القصيدة عندما تملأ بالأسئلة، فقها تكون تعبيراً عن الحالة الشعرية المتمكنة مني، والمستندة بي تحت وطأة وطرف ما لكتب، فأرى السؤال تعبير عن غناها وتجلياتها، ومثل هذا الطقس يكلته بثرى النص ويهدد بالدهشة. إليك قصيدة (أسئلة بغداد من ديوان (ساعد أباسي بموتك) والتي توقف كثيراً عندها النقاد للتنبيل على ما أبدت في سرائك وكل موافقاً له. (القصيدة):

وعندي فإن أسئلة القصيدة هي تعبير عن مدى إثرائها وحيويتها ودهشتها.

فالحداثة كما أراها هي مضمون إنشائي ومطلب حي وحيوي في كل زمان ومكان، وهي شيء من دهشة الشعر وقلق، كي يستبد بقرئه ويتمكن منه، فلا تقاس بالزمن إذ إن الكثير من القاصات الجاهلية ما زالت أقرب حداثة من كثير مما نقرأ ونقرأ من شعر هذه الأيام، وللإجابة أكثر عطيناً أن نميز في الشعر الجاهلي بين أشياء ومفردات ذلك العصر، التي لم يعد لها مكان أو مجال للفهم الآن، وبين ما كان استجابة لمشاعر وأحاسيس ذلك الشاعر في الموضوع الإنساني وإليك قول المتنبي العبدى مثلاً:

فإذا لم تكن أخي بحق

فأعرفاً منك غثي من مرمي

والا فاطرحني واتخذني

عدواً أتقك وتتقيني

فإني لو تعذني شمالي

عناك، ما وصلت بها يميني

إذا لقطعتها، ولقلت بيدي

كذلك اجتوي من يجتريني

